

MARINA FERRETTI BOCQUILLON

EMPRESYONİZM

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 10

DOST

EMPRESYONİZM

MARINA FERRETTI BOCQUILLON

Türkçesi: Gökçe TUNCER

DOĞANIN TÜM DOĞRUDAN ETKİLERİNİ ÖZÜMSEMEYE AÇIK, IŞIĞIN ETKİLERİNE KARŞI ÖZELLİKLE DUYARLI, RENKLERİN OLUŞTURDUĞU TAYFI VE RENK GÖLGELERİNİ USTALIKLA KULLANAN EMPRESYONİST SANATÇILAR RESİM SANATININ EN NİTELİKLİ YARATICILARI ARASINDA YER ALMAYI SÜRDÜRÜYOR. ONCA FARKLI TEKNİĞİ TEK BİR SANATSAL YÖNELİMİN IŞIĞINDA USTALIKLA KULLANAN BU SANATÇILAR RESİM TARİHİNİN DE KÖŞE TAŞLARINDAN BİRİNİ TEMSİL EDİYOR.

ÜYELERİ ARASINDA MANET, DEGAS, CÉZANNE, CAILLEBOTTE RENOIR VE MONET GİBİ ÜST DÜZEYDE YARATICILARIN BULUNDUĞU EMPRESYONİZM AKIMI, O DÖNEMİN SANATSAL EĞİLİMLERİYLE BİRLİKTE TÜM BİR SANAT KAVRAMINI BİÇİMLEYEN EVRENSEL ÖLÇÜTLERİ DE FARKLILAŞTIRAN BİR DEVRİMDİR. BOCQUILLON BU AKIMI VE BAŞLICA TEMSİLCİLERİNİ ANLATAN BİR KAYNAK KİTAPLA O DÖNEMİ İRDELİYOR.

Kültür Kitaplığı: 10; Sanat: 1



ISBN 975-298-168-2



D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 10

D

Marina Ferretti Bocquillon

Marina Ferretti Bocquillon Paris'te bulunan *Musée d'Orsay*'de proje sorumlusu olarak çalışmaktadır.

Bocquillon, Marina Ferretti
Empresyonizm
ISBN 975-298-168-2 / Türkçesi: Gökçe Tuncer
Haziran 2005, Ankara, 125 sayfa
Kültür Kitaplığı: 10; Sanat: 1

EMPRESYONİZM

Marina Ferretti Bocquillon

DOST

ISBN 975-298-168-2

L'impressionnisme
Marina Ferretti Bocquillon

Birinci baskı, Haziran 2005, Ankara

Türkçesi, Gökçe Tuncer

Yayına hazırlayan, Halil Gökhan

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Caddesi No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Son otuz yıldır, Paris'te, Londra'da, New York'ta, Chicago'da, Washington'da ve Ottawa'da önemli tematik ve monografik sergiler birbirini izledi. Bu sergiler vesilesiyle de çok sayıda yayın, uzmanlık sözlüğü, biyografi, açıklamalı katalog ve sanatçılararası yazışma yayınlanmış oldu. 1986 yılında, Paris'teki Musée d'Orsay'nin açılışı 19. yüzyılın ikinci yarısındaki sanatın daha bütünsel anlamda yeniden keşfedilmesini ve sadece empresyonist resmin değil, bu dönemde yer almış, realizmden natüralizme, resmi ve "iddialı" akademik eğilimler de dahil olmak üzere birbirinden farklı akımların, daha doğru ve karmaşık bir biçimde değerlendirilmesini sağladı. Bununla birlikte, empresyonizmin bir tanımını yapmak hâlâ aynı oranda zor.

Bugün, empresyonizm etiketi altında bir araya gelen, kökenleri ve mizaçları birbirinden son derece farklı bu insanları birleştiren şey nedir? Devrimci olmakla suçlanmasına fena halde şaşıran, eski resim sanatına meraklı, sade bir tarzı olan Manet ile, kışkırtma amacıyla, kaba görünmekten hoşlanan, araştırmalarıyla 20. yüzyılın resmini zenginleştiren, pürtüklü olduğu kadar işlenmiş de bir tarza sahip olan

"romantik" Cézanne arasında ne gibi ortak noktalar bulunabilir? Onları, ezberden çizim uygulamasını göklere çıkaran, doğayla çok az ilgilenen ve "Suni olan benim!" diye haykıran, Ingres ve portre hayranı, sert Degas'yla birbirine bağlayan nedir?

Peki ya Degas, suya ve sudaki yansımalara hayran olan, beş parasız Monet ile ya da arzu uyandırıcı nü'lerin yaratıcısı, popüler ve yüksek nitelikli Renoir'la ya da şehir manzaralarını belirgin bir yapı içinde ve ısrarlı perspektif etkileriyleresmetmiş olan Caillebotte'la ne paylaşmaktadır? Onların ve diğerlerinin kırsal hayatın ressamı anarşist Pissarro'yla ne ilgileri olabilir?

Üyeleri, Café Guerbois'da buluşup sanat hakkında konuşan bu tutarsız ekolün bir lideri var mıydı? Yoksa o, Fantin-Latour'un, "Batignolles Atölyeleri"ni tasvir eden bir tablosunda gösterildiği üzre, *Kırda Öğle Yemeği*'nin ressamı Manet miydi? Ama Manet her zaman, arkadaşlarından bağımsız olarak sergilere katılmayı reddetmişti. O halde, sanatına karşı en ilgisiz kişiler de dahil olmak üzere herkeste hayranlık uyandıran ve grubun sergilerinin düzenlenmesinde en aktif girişimcilerden biri olan Degas'ydı bu. Kendini pek de içinde göremediği "empresyonist" tanımına her zaman karşı olmuştu. Belki de, Argenteuil dönemi boyunca yaptığı resimleri ile empresyonist resim düşüncesinin somut bir örneği olan Monet'yi düşünmek gerekiyor. Ancak Monet, 1883'ten itibaren "empresyonizmin sonuna kadar" gitmiş olduğunu düşünen ve klasiklerin etkisiyle, sanatını yeniden canlandırma ihtiyacını hisseden Renoir'la birlikte, ortak sergilerden ilk olarak çekilenlerden biridir.

Empresyonizm akımını, sanat eleştirmeni Théodore Duret'nin 1878'de yaptığı gibi, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley ve Berthe Morisot gibi isimlere mi indirgemek gerekir? Belli bir ölçüde ve kısa bir dönem boyunca –1868'den 1878'e kadar– empresyonist sanatçının ilk örneklerini, yani, özellikle ışığa ve ışığın etkilerine dikkat eden, açık renklerin yan yana getirildiği ve renkli gölgelerin kullanıldığı hızlı bir teknikle çalışan açık hava ressamının genel görünümünü sadece onlar teşkil etmiştir.

Empresyonizm serüveninde yer alan kişileri çok az ortak nokta bir araya getiriyordu ve sadece birkaç genel nokta onları bir araya getirmeye izin veriyordu. Hepsi de gerçekçi gelenek içinde, Barbizon, Corot ve Courbet gibi ressamların geleneği içinde yer almışlardı. Geçmişin, mitolojinin ya da öteki dünyanın çağrıştırılmasından yavaş yavaş vazgeçtiler ve modern hayatın en değişik görünümleriyle tasvirine öncelik vermeye başladılar. Haussman tarzı yeni binalarıyla ve kahveleriyle, geniş bulvarlarıyla ve yeşil alanlarıyla, tamamen dönüşüm geçiren bir Paris'i resmettiler. Yeni Opera'nın kendilerine sunduğu gösterileri, sirki ve kabareleri de seviyorlardı. Argenteuil'ün çiçekli bahçelerini ve Île-de-France'ın ışığına maruz kalan kız arkadaşlarının ciltlerindeki yanardöner akisleri tasvir ediyorlardı. Seine kıyısındaki ya da Normandiya sahilindeki su eğlencelerini canlandırıyorlardı. Açık havada yenilen öğle yemeklerini, kentlilerin eğlencelerini, ayrıca kırsal hayattaki işleri ve günleri de unutmuyorlardı tabii. Fırsat oldukça, karşılıklı olarak, tercihen resme dalıp gitmiş bir halde, kendi günlük aktivitelerini resmediyorlardı. Aynı zamanda ailelerini, arkadaşlarını,

eleştirmenleri de tasvir ediyorlar, çiçekleri, meyveleri ve hatta çağdaş tarihin büyük olaylarını resme döküyorlardı. Geleneksel bütün türleri denediler: Nü, janr resmi, natürmort, peyzaj ve hatta –daha nadiren– tarihi resim ve dini konular. Büyük klasik resim geleneğini reddetmiyorlardı ve onları büyük bir tarihsel soya ait olduklarının pek de bilincinde olmayan resmin devrimcileri haline getirmek isteyen Epinal suretine uymaktan çok uzaktılar. "Onların resim yapışı, bir kuşun şakıması gibidir," deniyordu. Fikir çok güzeldi, ama yanlıştı. Empresyonist ressamlar, mesleklerini yerleşik kurallara göre uygulamayı reddederek ve yeni bir bakış açısı ortaya koyma heveslerine uygun bir teknik yaratmak için çabalayarak en zor görevlerden birini yerine getirdiler. Büyük seleflerini taklit etmekle yetinmeyi ve akademik eğitim tarafından sunulan ilkeleri benimsemeyi reddetseler de bu ressamlar, Louvre'daki koleksiyonları gayet iyi biliyorlardı ve eski resmi seviyorlardı. Gerçek bir uzman ve büyük bir koleksiyoncu olan Degas, Ingres'e ve İtalyan rönesansına hayrandı. Manet ise Velázquez'den, Goya'dan ve kuzey ekolünden esinlenmişti. Cézanne "doğadaki Poussin'i resmetmek" istiyordu. Renoir ve Berthe Morisot, bütün 18. yüzyıl Fransız resmini, özellikle de Fragonard'ı sevdiklerini hiç saklamadılar. Unutmayalım ki, 18. yüzyıl resminin yeniden keşfi, Goncourt Kardeşler'in çalışmaları ve Louvre'daki Lacaze salonunun açılışı sayesinde, empresyonizm tarihindeki en güncel konulardan biri oldu. Üstelik, empresyonistlerin çok peşinden koştuğu "doğaçlama davranış"a ve de doğallık üslubuna hiç de yabancı değildi. Ayrıca, Monet ve Pissarro, Turner'ın sanatının keş-

fedilmesiyle allak bullak oldu. Ve hepsi de Delacroix'ya duydukları hayranlığı açıkça ifade etti. Ancak, en ünlü selefleri gibi, kendi çağlarının resmi olacak yeni bir resim yaratmayı tercih ettiler.

Empresyonistler, aslında sürekli değişim içinde olan bir dünyanın dönüşümlerini yansıtmak niyetindeydiler ve yaşadıkları dönemin teknikleri onlara çeşitli imkânlar sunuyordu. Tüp boyaların ve hazır tuvallerin icadı ressamların artık motif üzerinde daha rahat çalışmasını sağlamıştı. Demiryolunun gelişimi, fotoğrafın ortaya çıkışı sanatçı yaşamının koşullarını da değiştiriyordu. Aynı zamanda, sergileme biçimleri de yavaş yavaş değişim gösteriyordu. Büyük politik ve ticari propaganda gösterileri olan dünya sergilerine ve gitgide daha çok tartışılan yıllık Sergi'nin kuruluşuna yeni yerler, yeni salonlar ve galeriler eklendi. 1855'te Courbet tarafından, Evrensel Sergi'nin dışında açılmış olan "Realizm Salonu"nu örnek alan bağımsız sergiler çoğaldı. Özelikle tüccarlar, sanatçıların yanında baskın bir rol oynamaya başladı. İçlerinden en gözüpek olanlar, bağımsız ressamları kolluyor, onların yenilik yapma eğilimlerini paylaşıyor ve yeni sergi ağları yaratıyordu. Çünkü dönem, aktif ve girişimci bir burjuvazinin yükselişinin etkisi altındaydı. Bu pozitivist ve geleceğe güvenen burjuvazi, ilerlemeye ve bilime inanıyordu. Gözleme dayalı gerçek ve dolaysızlık her yerde el üstünde tutuluyordu. Yapıtlar, son derece doğal olarak, demokratikleşen ve gittikçe daha açık bir şekilde laikleşen bir toplumu yansıtıyordu. Eski Rejim'den itibaren, tarihsel ve dinsel konuları, tercihen de görkemli ve aydınlatıcı olanları zirveye taşıyan, türlerin geleneksel hiyerarşisinin tartışma

konusu yapılması, güzel bir düşünce özgürlüğünün kanıtıdır. Modern konu, giderek dağılan bir elitizmin işaretleri olan karmaşık kültürel referanslar istemiyordu. Peyzaj ve bir zamanlar "janr resmi" diye adlandırılmış olan, modern hayatı yansıtan resim, ne sanatçıdan ne de onun izleyici kitlesinden, derin bir tarih, mitoloji ya da Kutsal Kitap bilgisi gerektirmiyordu.

Resim yapma tarzlarına gelince, empresyonistler ışığa ve renge, tutkuyla karışık bir ilgi duyuyorlardı, geleneksel perspektife ve resmi donduran mükemmelliğe karşı belirgin bir itirazları vardı. Ancak, bu çok genel tercihlerin ötesinde, burada da yine Manet'nin engin ve rafine işçiliği, Monet'nin enerjik ve parçalı fırça darbeleri, Degas'nın keskin deseni, Morisot'nun akışkan fırçası, Pissarro'nun sıkışık tekniği ve Cézanne'ın yapıcı metodu arasında benzerlik kuran şeyin ne olduğu tartışılabilir. Fénéon, 1878'den itibaren, "gerçek şu ki, hepsi de modern hayatın samimi bir ifadesini arıyordu, Okulun (Güzel Sanatlar Okulu) geleneklerine meydan okuyordu ve toplum karşısına birlikte çıkıyorlardı."[1] Kısacası, empresyonist olarak nitelendirilen ressamları sadece, kurallara boğulmuş bir mesleği yeniden canlandırma arzusu ve dünyaya yeni bir bakış yöneltme isteği bir araya getirmişti. Hemen hemen hepsi buydu, ama çok önemliydi. Çünkü bu, Floransa 'quattrocento'suna benzer bir resim rönesansına neden olmaya yetmişti. Ki bu rönesans, yeni bir dilin oluşturulmasında payı olan, yenilikçi

1) J. Halperin, *Félix Fénéon. Œuvres complètes*, cilt 1, Cenevre-Paris, Librairie Droz, 1970, s. 71. Félix Fénéon, Le néo-impressionnisme, *L'Art moderne*, Brüksel, 1 Mayıs 1887.

başka kişilerin de cesaretini teşvik eden güçlü kişiliklerin bolluğuyla kendini göstermişti.

Her ne kadar "yeni resim"in tarihi, birbiriyle uyumsuz kişiler tarafından sürdürülen sanatsal bir serüven ise de, kronolojik sınırlarının çizilebilmesi pek de mümkün değildir. 1874'den 1886'a empresyonizmin tarihi, grubun sergileriyle ivme kazanmıştır. Ancak serüven bu tarihten çok önce başlamış ve uzun süre devam etmiştir. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosunun 1863 tarihli olduğunu ve Monet'nin 1926'da yılında, ününün doruğunda öldüğünü hatırlayalım. Cézanne gibi Monet'nin de empresyonizmin ani gelişiminde, "post-empresyonizmde" –ki bu noktada bunu bilmezden gelmek yapmacık kaçacaktır– büyük ölçüde katkısı olmuştur. Empresyonizmin öyküsü 1860'lı yılların en başında Paris'te ve Île-de-France'da başlar. Seine'den geçer, Pontoise üzerinden Auvers, Giverny ve Normandiya kıyıları derken, daha egzotik bölgelerde seyrini sürdürür: Aix-en-Provence, Arles ve Saint-Rémy, sonra Tahiti ve Markiz Adaları. 20. yüzyılın eşiğinde, fovizmin ve soyut resmin doğuşuyla birlikte sona erer. Bu arada, yeni yüzler ortaya çıkmıştır.

"Post-empresyonizm" terimi, akımın en etkili dönemlerinde yer alanların geç kalmış yapıtlarını kapsar. Yani, Monet'nin ve arkadaşlarının 1886'dan sonraki çalışmalarını içine alır. Aynı zamanda, grubun sergilerine katılan neo-empresyonistlerin ve Gaugin'in yapıtlarıyla, Toulouse-Lautrec'in ve empresyonizmi borçtan kurtarıcı bir ilk deneyim olarak gören Van Gogh'un yapıtları da bu akıma dahil edilebilir. 19. yüzyılın kronolojik ve estetik sınırlarının çok ötesine taşımış oldukları empresyonist duyarlılığı ve

sorunsalı yeniden canlandıran Vuillard'ı ve özellikle de Bonnard'ı unutmamak gerekir.

Bu açıklamalar bizi doğal olarak, "empresyonizm" teriminin ne kadar süre geçerli olduğu sorununa götürüyor. Sözcük, çok sonradan, grubun 1874'deki ilk sergisi vesilesiyle ortaya çıkmıştır. İlk olarak, Monet'nin *İzlenim: Doğan Güneş* adlı tablosunu alaya alan bir makalede yer almıştır. "Empresyon" (izlenim) terimi, eleştiri alanında on yıldan fazla bir süredir kullanılıyordu; "empresyonizm" (izlenimcilik) terimi ise belki daha da öncesinde atölyelerde ağızdan ağıza dolaşıyordu. Resim meraklısı Paul Durand-Ruel'in, himayesine aldığı ressamlar grubunun daha kolay tanımlanmasını sağlamak amacıyla bu sözcüğün yayılmasına katkıda bulunmuş olması da mümkün. Ancak, görmüş olduğumuz gibi terim, içinde birçok farklı gerçeği barındırır ve serüvenin aktörlerinin çoğu tarafından sadece tereddütle karşılanır. Çünkü her ne kadar empresyonizm terimi, akımın tarihinde çok sonradan ortaya çıkmışsa da, bizzat meraklıları ve onların arkadaşları tarafından gerçekten kabul edilmesi için epey bir zaman geçmesi gerekmiştir. Degas, "bağımsızlar" tanımını tercih etmiştir, Renoir ise bir ekole ait olmaya karşı çıkmıştır. Bu ressamların mücadelesini kendisininkiyle birleştirmek isteyen Zola bile onlara uzun süre "natüralistler" demeye devam etmiştir. Onların arkadaşı olan eleştirmen Edmond Duranty son derece haklı olarak "Yeni Resim"den söz etmiştir. Antonin Proust pek o kadar iyimser olmayan "spontaneist" terimini kullanmayı denemiştir. Ayrıca Manet'nin atölyesinin bulunduğu mahallenin adından yola çıkarak "Batignolles Atölyesi" tanımı da sıklıkla

kullanılmıştır. 1874'deki ilk ortak manifestonun başlığı olan İlk Sergi belirsiz olmakla birlikte son derece açıklayıcı bir tanımdır. Yedinci Bağımsız Sanatçılar Sergisi diye adlandırılan yedinci sergi dışında, sonraki yedi sergi de, yine aynı derecede tarafsız olan Resim Sergisi başlığı altında gerçekleşmiştir.

Monet de, yaşamının sonlarına doğru kendi kendine şöyle itiraf etmiştir: "Ben sadece, doğanın önünde, en geçici etkiler karşısında izlenimlerimi yansıtmaya çalışarak, aracısız olarak resim yapmak gibi bir yeteneğe sahibim ve büyük çoğunluğunu izlenimcilikle hiç ilgisi olmayanların oluşturduğu bir gruba verilen adın sebebi olmaktan ötürü üzgünüm."[2]

Bununla birlikte, terimin doğruluğu hakkındaki tartışmanın ötesinde ve bu terimi en geniş anlamıyla almayı kabul etmek şartıyla, batı resminin tarihi içinde bir empresyonist devrimin gerçekliğini yadsımak gereksizdir. Üstelik, 20. yüzyıl sanatının, o olmadan nasıl olacağını hayal etmek mümkün değildir. Sonuç olarak, kahramanca bir mücadelenin ilk yıllarının ardından, bu akımın, hiç bitmeyen ve artan bir başarı kazandığını belirtelim. Öyle ki, bugün, "Empresyonizm" teriminin, bazen çok yapay bir şekilde de olsa, bir serginin ya da bir yayının adında geçmesi, başarının garantisi olmuştur.

2) *Monet à E. Charleris*, Giverny, 21 Haziran 1926 - S. Patin'in Monet, Paris, RMN-Gallimard, "Découvertes" (1991, 152-153 sayfa) kitabından alıntı.

I. Bölüm

YENİ BİR RESMİN DOĞUŞU, 1859-1873

Pissarro, Degas, Manet, Fantin-Latour, Whistler, Monet ve Renoir ilk defa Paris'te bir araya geldiklerinde yıl 1859'dur. On dokuzla yirmi dokuz yaşları arasında olup, birbirinden çok farklı çevrelerden gelmektedirler ve içlerinden birçoğuna göre, henüz birbirlerini tanımamaktadırlar. Ancak, ressam olmayı çok önceden seçmişlerdir ve bazıları Salon'un yıllık sergisinde yer alma teşebbüsünde bulunmuştur. Büyük çoğunluğu bunu başaramaz ve yapıtlarını sergileyemedikleri için, en azından uzman eleştirmenler olarak Salon'u gezerler.

I. – 1859 Salon'u

1859'da, Salon hâlâ sanatçılara her yıl yapıtlarını izleyiciye gösterebilmeleri, sipariş almaları ve tanınabilmeleri için neredeyse tek fırsatı sunan saygın bir kurum olma özelliğini

korumaktadır. Sergileme hakkı, sanatçılar tarafından gönderilen yapıtları kabul ya da reddeden ve içlerinden en iyi olanlara –ya da en azından bu şekilde değerlendirilenlere– madalya dağıtan bir jürinin onayına bağlıdır. 1859'daki sergide yer alan yapıtların sayısı 3894'ün üzerindedir, ki bunların 3045'i resimdir. Reddedilen sayısız sanatçıya gelince, onlar da hoşnutsuzluklarını, imparatorluk müzeleri müdürü ve jüri başkanı olan Nieuwerkerke kontunun penceresinin altında ilan ederler.

Realizmin gür sesli lideri Gustave Courbet, gönderisini jüriye zamanında ulaştırmamıştır. Ingres de sergide yoktur; uzun zamandan beri Salon'u küçümsemektedir ve yapıtlarını orada göstermeyi gerekli görmez. Delacroix'nın sekiz tablosu sergilenir, ama hepsi de küçük boy tablolardır, ki bu da eleştirmenleri üzer. Ingres ve Delacroix, resmin bu iki önemli kişiliği, Salon'da pek dikkat çekmeseler de, rakipleri bir hayli çoktur. En ünlüleri arasında, her biri kendince ilham alan ve atalarının büyük sanatını, izleyici kitlesinin zevkinin değişimine göre adapte eden Baudry'yi, Gérome'u ya da Bouguereau'yu sayabiliriz. Dini resim ve tarihi konular çoktan tükenmiştir, bu da janr resminin lehine olmuştur, Daha kabul edilebilir, basit ve duygulu olan janr resmi daha geniş bir kitleyi etkisi altına alır. O zamanlar Fransız resminin gururu olan peyzaj için de aynı şey söz konusudur. Barbizon'un, Thédore Rousseau'nun, Camille Corot'nun, Troyon'un ve Daubigny'nin ekolü realist peyzaj sergide ağırlıktadır. Ancak Salon'un 1859 yılı kataloğunda, onların yanında hiç göze çarpmayan Pissarro'nun imzasını taşıyan *Bir Montmorency Görünümü* tablosunun da adı geçer.

Camille Pissarro (Charlotte Amalie, 1830-Paris, 1903) tüccar olan babasının göç ettiği Virgin Adaları'ndan Saint-Thomas'ın başkentinde doğmuştur. Öğrenimini, sanatsal yeteneklerinin fark edildiği Passy'de yatılı öğrenci olarak yapmış sonra da babasının işine yardım etmeye başlamıştır. Ancak, bu alanda çalışmaya pek hevesli olmayan Pissarro, Danimarkalı ressam Fritz Melbye ile birlikte Venezüella'da iki yıl geçirmiştir. 1855'te Paris'e döndüğünde, Corot'nun tavsiyeleri üzerine doğaya bakarak resim yapar. Pissarro yapıtlarını ilk kez 1859'da, Güney Amerika'da birlikte olduğu arkadaşı Fritz'in ağabeyi Anton Melbye'nin öğrencisi olarak Salon'da sergiler.

Her zaman olduğu gibi sergi, ziyaretçi kaynamaktadır. Bu ziyaretçiler arasında, bir yıl önce Floransa'da başladığı ve ancak 1867'de tamamlayabileceği *Bellelli Ailesi* adlı büyük tablosunu (1858-1867, Musée d'Orsay, Paris) bitirmeye vakit bulamayan Degas da bulunmaktadır. Edgar Degas (Paris, 1834-1917) Paris burjuvazisinin varlıklı ve kültürlü ailelerinden birinden gelmektedir. Barrias ve Lamothe gibi ressamlardan ders almış, Hippolyte Flandrin'in öğrencisi olmuş, kısa bir süre Güzel Sanatlar Okulu'nun derslerini izlemiş, ardından, ailesinin bulunduğu İtalya'da üç yıl yaşamıştır.

Öyle görünüyor ki Manet'nin de *Absent İçen Adam* tablosunu (1858-1859, Ny Carlesberg Glyptotek, Kopenhag) bitirmeye vakti olmamıştır. Degas gibi, Edouard Manet de Paris burjuvazisine dahildir. Ailesi, Denizcilik Okulu'nun giriş sınavında iki kez başarısız olmasının ardından ressamlık kariyerine atılmasına izin verir. 1850'den 1856'ya kadar, Ingres ve Delacroix'nın yeteneklerini kendinde taşımakla

övünen Thomas Couture'ün öğrencisi olur. Manet, o zamandan beri, hayvan resimleri yapan ressam Albert de Balleroy'yla paylaştığı bir atölyede çalışmaktadır. *Absent İçen Adam* tablosu, salona gönderdiği ilk tablo olmalıdır, ama sanatçı, yapıtını, jürinin onayına sunması gereken zamanda bitiremez ve kendi atölyesinde sergiler.

Salon tarafından geri çevrilen Fantin-Latour ile Amerikalı ressam Whistler da, arkadaşları Bonvin'in atölyesinde yapıtlarını sergilemektedirler. Babası da ressam olan Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836-Buré, 1904) 1854 yılında Güzel Sanatlar Okulu'nda kısa bir süre okumuş, ardından *Resimsel Belleğin Eğitimi* adlı kitabın yazarı Lecoq de Boisbaudran'ın atölyesine sık sık gitmeye başlamıştır. Klasik kurallara uymayan bu metinde yazar, resim öğretmenlerine, öğrencilerini atölyelerin dışına çıkarmalarını, onları modellerle birlikte doğaya götürmelerini tavsiye etmektedir. Özellikle görsel belleğin ve gözlemin önemi üzerinde durur. Manet ve Degas gibi, Fantin ve Whistler da Louvre'daki ustaların yapıtlarını kopya ederler. Amerikalı James Abbot McNeil Whistler (Lowell, Massachusetts, 1834-Londra, 1903) mühendis olan babasının Moskova-St. Petersburg tren hattının yapımında çalışması sebebiyle bulunduğu St. Petersburg'da, Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki dersleri izler. 1856 yılında Paris'e geldiğinde ise Whistler, Charles Gleyre'in derslerine girer. Courbet onun, 1859'da Salon tarafından geri çevrilen ama Bonvin'in atölyesinde sergilenen *Piyanoda* adlı tablosuna (1858-1859, Taft Museum, Cincinnati) hayran kalır. Whistler kısa bir süre sonra zamanını, kariyer yapacağı Paris ve Londra arasında geçirecektir.

Salon'un ziyaretçileri arasında tabloları, empresyonist resim düşüncesini çok daha somut bir biçimde temsil eden, taşradan yeni gelmiş bir genç adam daha vardır. Claude Monet (Paris, 1840-Giverny, 1926) Havre'dan gelmiş, toptancılık yapan bir ailede yetişmiştir. Karikatüre olan yeteneğini erken yaşta ispat etmiş ve 1856'da, açık havada resim yapması için kendisini yüreklendiren ressam Eugène Boudin ile karşılaşmıştır.

Daha çok genç olan Auguste Renoir'a (Limoges, 1841-Cagnes, 1919) gelince, bir porselen ressamının atölyesindeki çıraklığını yeni tamamlamıştır ve Paris'te, Bac Sokağı'nda bir stor imalathanesinde çalışmaktadır. Terzi bir babayla elbise işçisi bir annenin oğlu olarak zanaatçılık işine atılmıştır. Onun da 1859'daki Salon'u gezmiş olması muhtemeldir, çünkü bu alçakgönüllü süslemeci-ressam, güzel sanatlara meraklıdır ve bir yıl sonra Louvre'daki yapıtların kopyasını yapma iznini elde edecektir.

Sonraki yıllarda, geleceğin empresyonist grubu oluşacak, yeni karşılaşmalar ve dostluklar yoluyla genişleyecektir. Genç ressamlarımız yavaş yavaş akademik eğitimden bağımsız bir resmi seçtiklerini ilan edeceklerdir. Birbirleriyle karşılaştıkları yerler belirlidir artık. Genellikle, çoğunun, ustaların tablolarını kopya ettiği Louvre'da tanışırlar. Manet, Degas, Whistler, Fantin-Latour ve Renoir, yenilik yapmadan önce, eski ustaların ekolüne bulaşmışlardır. Pissarro ve Cézanne, sonradan ressam olmuş eski bir model olan Charles tarafından kurulan Académie Suisse'te karşılaşmıştır. Café Guerbois'da da sık sık görüşürler. Ancak gerçekten birleştirici rol oynayan yer ressam Gleyre'in atölyesidir.

II. – Gleyre'in atölyesi

Renoir'ın sözleriyle "çok saygıdeğer İsviçreli ressam Charles-Gabriel Gleyre (Chevilly, 1806-1874), 1843'teki Salon'da, *Kayıp Düşler* adlı tablosuyla (Louvre Müzesi, Paris) neo-grek üslubun temsilcisi olarak tanınır. Donuk renklerden ve özenle yapılmış desenden oluşan resmi, eski yapıtlara duyduğu saygının etkisini taşımaktadır, devrimcilikle en ufak bir ilgisi yoktur ve geleceğin empresyonistleri ondan pek de bir şey almamışlardır. Ancak verdiği eğitim liberal kabul edilmektedir ve her şeyden önemlisi, öğrencilerinden ayda sadece on frank talep etmektedir, bu para da bir modelin aylığına ve atölyenin kirasına tahsis edilmektedir. O, Güzel Sanatlar Okulu'nda ne akademisyendir ne de öğretmen; bilgilerini, Vaugirard Sokağı'nda, 69 numaralı bir dairede öğrencileriyle paylaşmaktadır. Renoir onun atölyesine 1861'in Kasım ayında kayıt olur ve ertesi yıl Kraliyet Güzel Sanatlar Okulu'nun giriş sınavında, büyük olasılıkla Gleyre'in dersleri sayesinde kabul edilir. Renoir, aynı zamanda, Sisley, Monet ve Bazille ile karşılaştığı Gleyre'in atölyesine gitmeye devam eder. Atölyeye 1862'de giren Alfred Sisley (Paris, 1839-Moret-sur-Loret, 1899) Paris'te, İngiliz anne-babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.

Constable'ın ve Turner'ın yapıtlarına hayran kaldığı Londra'da ticaret öğrenimine başlamış, 1860'lı yılların başında da Paris'e geri dönmüştür. O dönemde, Monet, Havre yakınlarında, ressam Johan Barthold Jongkind'le (Lattrop, Hollanda, 1819-La Côte-Saint-André, 1891) tanışmış ve o günden sonra onu ustası olarak kabul etmiştir. 1862 son-

baharında Monet de, Bazille ile aynı dönemde, Gleyre'in atölyesine girmiştir.

Montpellier'nin Protestan burjuvazisinden bir ailededoğan Frédéric Bazille (Montpellier, 1841-Baune-la-Rolande, 1870) 1859'da tıp fakültesine yazılmıştır. 1862'de Paris'e gitmiş, kısa bir süre sonra bırakacağı tıp dersleri ile aynı zamanda Gleyre'in atölyesindeki derslere de devam etmiş, orada Renoir, Monet ve Sisley'le tanışmıştır. Dört genç adam arasında iyi bir arkadaşlık kurulur; yazın açık havada, Fontainebleau ormanında çalışırlar.

Cézanne, 1862'de Paris'e döner, Güzel Sanatlar Okulu'nun giriş sınavında başarısız olur. Paul Cézanne (Aix-en-Provence) da tıpkı Bazille gibi, ikili bir öğrenim görmek üzere yola çıkmıştır. Aix-en-Provence'da, babasının arzusunu yerine getirmek için hukuk öğrenimine sürdürmekte, bir yandan da belediye okulundaki ücretsiz resim derslerine katılmaktadır. Cézanne, daha önce, 1861'de Paris'e gitmiş, İsviçre Akademisi'ndeki dersleri izlemiş, Louvre'u gezmiş ve okul arkadaşı Emile Zola'yı bulmuş, ama birkaç ay sonra, babasının bankasında staj yapmak üzere Aix-en-Provence'a dönmüştür. Paris'e 1862 yılının sonunda yeniden gider ve o günden itibaren Salon jürisine düzenli olarak yapıtlarını göndermeye başlar; jüri de aynı kararlılıkla yapıtlarını geri çevirir. Cézanne 1860-1870 arasında sadece bir kez yapıtlarını sergileme fırsatı bulabilir; arkadaşı Guillaumin gibi, katalogdışı sergilendiği ünlü "reddedilenler salonu"nda.

Terzi bir babanın çocuğu olan Armand Guillaumin (Paris, 1841-Orly yakınları, 1927) Moulins'de büyümüş, daha sonra Paris'e gitmiştir; orada bir çamaşır mağazasın-

da çalışmakta ve belediye okulundaki resim derslerini izlemektedir. Ardından demiryolu şirketinde bir iş bulur ve sık sık Académie Suisse'e gitmeye başlar. Orada Pissarro ve Cézanne'la karşılaşır. Yapıtlarını 1863'te, Reddedilenler Salonu'nda, katalog dışı sergiler.

III. – Reddedilenler Salonu

Artık meşhur olmuş olan Reddedilenler Salonu, resmi Salon'un hantal yapısına vurulmuş olan en şiddetli darbelerden biridir. 1863'te, jüri özellikle sert bir tavır gösterir ve sunulan yapıtların yarısından fazlasını geri çevirir, bu da sanat çevrelerinde bir protesto dalgasına sebep olur. İmparator, resmisalon dışındaki geri çevrilmiş yapıtlar sergisine izin vermeye, böylelikle de halkın, jürinin yaptığı seçimin doğruluğunu değerlendirmesini sağlamaya karar verir. Reddedilenler Salonu, resmi Salon'la aynı günde, 15 Mayıs 1863'te kapılarını açar ve açılış günü, yedi bini aşkın kişi tarafından ziyaret edilir. Ancak halk, sergiye komik bir gösteriye gider gibi, sergilenen yapıtlarla alay etmek ve onlara öfke kusmak üzere gitmiştir. Geleceği olmayan kötü resimler denizinde boğulmuş olsalar da, Jongkind'in, Pissarro'nun, Fantin-Latour'un, Guillaumin'in ve Cézanne'ın tabloları da görülebilmektedir bu sergide. Skandalın zaferi Whistler ile onun, sonradan *Bir Numaralı Beyaz Senfoni* olarak tanınacak olan *Beyazlar İçindeki Genç Kız* tablosuna (1862, National Gallery of Art, Washington) ve daha çok da gerçek anlamda olay yaratan Manet'ye aittir. Manet, *Mayo Giymiş Genç*

Adam (1862, The Metropolitan Museum of Art, New York) ve *Espada Kostümlü Matmazel 5* (1862, The Metropolitan Museum of Art, New York) ve özellikle, sonradan *Kırda Öğle Yemeği* adıyla tanınacak olan *Banyo* tablolarını sergilemiştir. Théophile Thoré bir yazısında, bu tabloyu pek uygun bulmadığını açıklar: "*Banyo*, çok tehlikeli bir zevkin ürünü. (...) Akıllı ve seçkin bir sanatçının, bu kadar akıl almaz bir kompozisyon seçmesine neyin sebep olabileceğini bilemiyorum. Ama bu peyzajda, nitelikli renk ve ışık oyunları ve hatta kadının gövdesinde çok gerçekçi biçim kabartıları var."[1] Oysa "bu kadar akıl almaz bir kompozisyon" doğrudan doğruya, Louvre'da saklanan bir başyapıttan, 16. yüzyılda Tiziano tarafından yapılmış olup o dönem Giorgione'ye mal edilen *Kır Konseri* tablosundan esinlenmiştir. Manet'nin düşüncesi, bir peyzajın içine, modern giyimli iki erkek ve tamamen ya da kısmen soyunuk iki kadın olmak üzere dört çağdaş figür yerleştirmek suretiyle "bir Giorgione resmini yeniden yapmak"tır. Manet'nin benimsediği figür düzeni de, Marcantonio Raimondi'nin, Raphaello'nun yapıtından yola çıkarak yaptığı *Paris Yargılaması* gravürünün detayını son derece sadık bir şekilde yineler. Manet'nin 1860'lı yıllardaki favori modeli Victorine Meurent, ön planda nü için poz vermiştir. Bugün herkesin oybirliğiyle hayran olduğu bu tablodaki baş kişilerin genel çizgileri, alelacele resmedilmiş bir yeşillikten oluşan fon üzerinde gayet net olarak belirir ve tablonun, kısmen de olsa açık havada yapılmış olması

1) W. Bürger -Théodore Toré adıyla- Paris, 1863 Salon'u, *L'Indépendance belge*, 11 Haziran 1863.

pek olası değildir. Çünkü, daha sonradan onurlandırılmış olmasına karşın, *Öğle Yemeği* tamamıyla atölyede yapılmış bir tablodur ve merkezdekigrubun karakteristik özelliği olan karşıt etkiler, donuk tonlardaki bir dekor gibi iyi işlenmiş fonda net bir biçimde belirirler. Reddedilenler Salonu'nun ziyaretçilerini şoka uğratan şey belki de, peyzajın taslaksı niteliğidir, ama kuşkusuz en çok, "açık saçık" olarak nitelendirilen bir durumun tüm gerçekçiliği ve çıplaklığıyla tasvir edilmişolmasıdır. Manet bu tablosunda idealize edilmemiş bir nü'yü gerçekçi bir biçimde resmetmiştir. Victorine Meurent adlı modelin Venüs'e benzer bir yanı yoktur, en ufak bir sahte utanma belirtisi göstermeden, soğuk bir şekilde izleyicinin gözünün içine bakan, Parisli, hafif meşrep bir kadındır ve az önce soyunmuştur. Bu konuda bir aldanma olmasın diye de, üzerinden çıkarmış olduğugiysiler, tam yanında, resmin ön kısmında yere serili durur. Giysiler, devrilmiş meyve sepetiyle birlikte, Manet'nin renk zevkini ortaya döktüğü görkemli bir natürmort oluşturur. Courbet'nin yıllar önce *Ornans'da Bir Cenaze Töreni* tablosunda (1849-1850, Musée d'Orsay, Paris) yaptığı gibi, sanatçı, çok önemi olmayan modern hayattan bir sahneye, ciddi boyutta bir önem ve tarihi bir resimdekine benzer görkemli bir nitelik vermiştir. *Kırda Öğle Yemeği*, neden olduğu skandalın da ötesinde, birdenbire yeni resmin simgesel yapıtı haline gelir. Manet de, halkın ve eleştirmenlerin kınayıcı gözlerinde modern ressamın temsilcisi olur. Ancak aynı zamanda da, yenilikçi genç ressamların gözünde bir bağımsızlık örneği olarak kendini kabul ettirmiştir. Birçok defalar göreceğimiz gibi, *Kırda Öğle Yemeği*'ni, az ya da çok dolaylı bir biçimde

öven sayısız sanatçı olmuştur. Zola 1886'da çağdaş sanat ortamını ele aldığı Yapıt adlı romanını yayınladığında, kimliği çok da gizli olmayan kahramanı Claude Lantier'nin yaptığı tabloyu tuhaf bir şekilde *Açık Hava* diye adlandırmıştır: "O sırada, poz vermekten yorgun düşen Sandoz (realist yazar figürü) divandan kalkıp onun yanına oturmaya gitti (Claude Lantier, ressam). Sonra, ikisi birbirine baktı, yeniden sessizleştiler. Kadife ceketli adam bütünüyle belirmişti; vücudunun geri kalanına göre daha önde olan eli havada, canlı bir üslupta, çok ilginç bir hareket yapıyordu ve sırtındaki koyu renk leke o kadar belirgindi ki fondaki küçük siluetler, güneşte güreşen iki kadın silueti, düzlüğün titrek ışığında uzaklaşıp gitmiş gibi görünüyordu; henüz tam olarak çizilmemiş büyük figür, yani uzanıp yatmış çıplak kadın ise hâlâ belli belirsiz duruyordu. 'Sonuç olarak, bu tabloya ne ad veriyorsun?' diye sordu Sandoz. '*Açık Hava*' diye yanıtladı Claude, sert bir tonda. '*Açık Hava* mı, bunun hiçbir anlamı yok ki.'

'Bir anlamı olması gerekmiyor... Kadınlar ve bir erkek bir ormanda, güneşte dinleniyor. Yetmez mi? Haydi canım, bir başyapıt olabilmesi için yeterli."

1863 yılı sadece Reddedilenler Salonu'nun ve *Kırda Öğle Yemeği*'nin yılı değil, aynı zamanda koskoca bir ressamlar kuşağının gözünde, renkle ifadenin ustası olan Eugène Delacroix'nın öldüğü yıldır. Baudelaire ve Manet bu önemli merhumun cenaze törenine katılırlar, Fantin-Latour ise, kendisini, Manet'yi, Whistler'ı, ayrıca, sanat eleştirmenlerinden Jules Chapfleury'yi, Baudelaire'i ve Duranty'yi bir araya getiren *Delacroix'ya Saygı* (1864, Musée d'Orsay, Paris) adlı portreyi yapmaya başlar.

Yine 1863'te, Gleyre atölyesini kapatır. Öğrencileri Monet, Renoir, Sisley ve Bazille başka hoca aramazlar ve gidip Fontainebleau ormanında resim yapmaya karar verirler.

Artık, serüvenin bütün aktörleri hazırdır. 1863'ten 1870'li yılların sonuna kadar, yapıttan yapıta, yeni bir resim biçiminin öğelerini ortaya koyarlar. Çağdaş yaşamın bir ifadesi olarak kabul edilen janr resmi revaçtadır. Peyzajla birlikte, yenilikçi resmin tercih edilen teması olarak yavaş yavaş kendini kabul ettirir. Ancak birbiri ardına başyapıtların çıktığı bu ayrıcalıklı dönem boyunca, ressamlarımız hâlâ, ayrım gözetmeksizin, tarih, nü, portre, natürmort ve peyzaj gibi büyük klasik temaları ele alırlar.

IV. – Türlerde Patlama

1. Natürmort. – Natürmortun, daha az sabır gerektiren ve daha ucuza mal olan örnekler sunması ve kolay alıcı bulması gibi avantajları vardır. Çünkü natürmort, ev yaşamını ve maddi mülkleri yüceltmeye meraklı yeni bir burjuva müşteri kitlesinin hoşuna gitmektedir. Fantin-Latour, çiçeklerle ve meyvelerle oluşturduğu dingin kompozisyonlarının İngiltere'de hoş karşılandığını görür ve bununla geçinir. Manet'nin görkemli natürmortlarıysa, en zor beğenen eleştirmenleri bile hayrete düşürür ve üstünlükleriyle insanları büyüler. Bügün hâlâ, *Ayaklı Şakayık Vazosu* (1864, Musée d'Orsay, Paris) ya da *Meyveler (Kavunlu ve Şeftalili Natürmort)* (1866'ya doğru, National Gallery of Art, Washington) tabloları, içinde bulundukları koleksiyonların gurur kaynağı

oluyor. Genç Cézanne, natürmortu, daha o zamandan, en çok tercih ettiği temalar arasına almıştır ve ilerde onun damgası haline gelecek olan yapıcı etki *Natürmort: Ekmek ve Yumurtalar* (1865, Musée d'Orsay, Paris) tablosundaki iddialı kontrastlarda ortaya çıkmaktadır. Monet, çok klasik olmuş bir *Av Ganimeti* tablosu yapar (1862, Musée d'Orsay, Paris), Renoir, *İlkbahar Çiçekleri* (1864, Kunsthalle, Hamburg) ile çiçeklere öncelik tanır, Pissarro bodegon'ları –besinlerin tasvir edildiği natürmortları ifade eden İspanyolca sözcük– tercih eder (*Natürmort*, The Toledo Museum of Art). Bazille ve Sisley ise, 1867'de, yan yana, bugün Montpellier'deki Fabre Müzesi'nde muhafaza edilen, kanatları açılmış, göz kamaştıran bir ölü balıkçılın konu edildiği iki ayrı tablo yapar. Natürmort, gündelik yaşamı yüceltmeye elverişli bir türdür ve ressamlar bu türde, tutkularına kolaylıkla uyan bir alan bulurlar.

2. **Tarihsel resim.** – Geleceğin empresyonistleri bununla birlikte, geleneksel olarak resimdeki büyük tür olduğu kabul edilen tarihi resimden de vazgeçemezler ve az çok başarıyla, bu türü, çağdaş konulara olan eğilimlerine adapte etmeyi denerler. Fantin-Latour vakası, bu bakımdan özellikle simgeseldir. Genç bir Alman ressam olan arkadaşı Otto Scholderer ona, Wagner'in müziğine duyduğu tutkuyu itiraf eder ve Fantin-Latour, kompozitörün en tartışmalı yapıtlarından esinlenen birçok önemli tablo yapmaya koyulur. Çünkü, başta Baudelaire ve Champfleury olmak üzere en ilerici eleştirmenler tarafından savunulan Wagner, o sıralarda "Müziğin Courbet'si" olarak anılmaktadır. Wagner, kendi

resmini tarihi resimle karşılaştırmasına olanak sağlayan ve Fantin-Latour'un da dahil olduğu agresif bir modernizmi temsil etmektedir. Tannhauser'den *Sahne* (1864, The Los Angeles County Museum of Art) gibi bir tablo aslında Fantin-Latour'a, modernizmin kanatları altında, tarihi resmin en karakteristik özelliklerini iddialı boyutları, kalabalık figürleri ve konuşan hareketleriyle yeniden ele alma fırsatını sunar.

Paul Cézanne, *Kaçırma* (1867, The Provost and Fellows of King's College, Cambridge) ya da *Şölen* (1867-1871 yıllarına doğru, özel koleksiyon) adlı tabloları gibi, lirizmden ve duyarlıktan izler taşıyan resimler yapar. Cézanne, tarih kitaplarında "romantik" diye nitelenen ama kendisinin daha kabaca "gözü pek dönem" olarak adlandırdığı, yapıtlarının ilk dönemi boyunca, dini resimle de uğraşır, özellikle de *La Madeleine* (1867'ye doğru, Musée d'Orsay, Paris) tablosunu yapar.

Ancak özellikle, hepsinden yaşça büyük olan Degas ve Manet tarihi resim yapmayı dener. İkisi de, Puvis de Chavannes gibi, ayrıntıdan ve önemsiz şeylerden özenle kaçınır, resmin statik ve dingin tasvirine öncelik verir. *Babylon'u Kuran Semiramis* tablosunu (1860-1862, Musée d'Orsay, Paris) –ki bu tabloda da operadan alınma bir konu işlenir– ya da Degas imzasını taşıyan *Ortaçağ'dan Bir Savaş Sahnesi* (1865, Musée D'Orsay, Paris) tablosunu bir gözümüzün önüne getirelim ve Rochegrosse gibi bir tarih ressamının bu resimden çekip çıkaracağı en göz alıcı tarafı düşünelim. Edouard Manet, *İsa'nın Mezarındaki Melekler* (1864, The Metropolitan Museum of Art, New York) ya da *Askerler Tarafından Hakarete Uğrayan İsa* (1865, The Art Institut

of Chicago) tablolarıyla, dini resimle uğraştığını da gösterir. Aynı zamanda çağdaş tarihle de ilgilenir ve 1867'yle 1869 yılları arasında, heyecan ve duygu içeren her tür ifadeyi reddederek, *Maximilen'in İdamı*'nın üç büyük versiyonunu yapar. *Kearsearge ve Alabama Muharebeleri* (1864, Philadelphia Museum of Art) adlı tablosuyla, Cherbourg limanında gerçekleşen ve kendisinin de gözlemleme fırsatı bulduğu *Sécession Savaşı*'nın bir safhasını tasvir eder. Manet, olayı gerçekten resmetmiştir ama deniz, tuvalin ön planında çok büyük bir yer işgal etmektedir, öyle ki tuval, ressamın, dalgaların rengini ve hareketi çözümlemeye deniz savaşından daha fazla önem verdiği güçlü bir donanma halini alır. Bu tablo böylece, simgesel olarak, tarihi resmin, peyzajın lehine yok oluşunu haber verir.

3. Nü. – Tarihsel resmin Salon'daki hâkimiyeti sona ermek üzeredir; buna karşılık nü, hâlâ duvarlardaki saltanatını sürdürmektedir ve yeteneğin mihenk taşı olmaya devam eder. Klasiklerin tercih konusu olan ve onların alegorik, mitolojik ya da kutsal kitaba uygun biçimlerde canlandırıldığı nü, genellikle Ingres'in *La Vénus anadyomène* tablosunun (18018-1848, CondéMüzesi, Chantilly) yapmacık değişikliklerinden ibaret olan tahrik edici hatlara sahip Venüs'e, nympheia'lara ve odalıklara meraklı Salon ziyaretçilerinin de en sevdiği temalardan biridir. Courbet, gürbüz ve bir o kadar da kaba formlara sahip *Yıkanan Kadınlar*'la (1853, Fabre Müzesi, Montpellier) bu türe gerçekçi bir üslupta yeni bir canlılık kazandırır. *Uyku* (1866, Musée du Petit Palais, Paris) ve *Dünyanın Kaynağı* (1866, Musée d'Orsay,

Paris) tablolarındaki gibi açıkça erotik sahneler de resmetmiştir. Ancak bu yapıtlar, elbette ki Salon'un halka açık sergisiiçindeğil Paris'teki Mısır Sefiri Halil Bey'in özel daireleri için tahsis edilmiştir. *Kırda Öğle Yemeği* ile zaten eleştirmenlerin oklarını üzerine çekmiş olan Manet, *Olympia*'yı (1863, Musée d'Orsay, Paris) yapmaya başlar; tablo Salon'a 1865'te kabul edilir ve sanatçısını şaşırtarak, *Öğle Yemeği*'nden çok daha büyük bir skandal yaratır. Bunun üzerine Baudelaire'e "*Hakaretler* üzerime dolu gibi yağıyor (...) daha önce hiç böyle bir şenlikte bulunmamıştım," diye yazar. Oysa, Manet'nin, şoke edici bir şey yapmak gibi en ufak bir niyeti yoktur. Bu defa da, tablonun, büyük kadın nüler geleneğine dahil olan daha eski prototipleri kolayca anlaşılır: Manet'nin modern bir yorum katmak istediği Goya'nın *Çıplak Maya* tablosu (Prado, Madrid) ve daha çok, Tiziano'nun *Urbino Venüsü* adlı tablosu (Galleria degli Uffizi, Floransa). Manet bir Venüs yapmaz ama, siyahi bir hizmetçinin ellerinden, bir müşterinin verdiği çiçek buketini alan, yatağına uzanmış çıplak bir fahişe resmetmek ister. Victorine Meurent bu kez yine Manet için poz verir; Manet de onun vücudunu, olduğu gibi, kendine özgü nitelikleriyle, iyi ve kötü yanlarıyla tuvale aktarır. Victorine Meurent, yorumculara göre alçak ya da yüksek mevkiden birfahişenin canlı örneğidir, ama her ne olursa olsun çıkarcı bir kadını, İkinci İmparatorluk dönemi toplumunun kolayca tanınabilen bir figürünü temsil eder. En ufak bir idealleştirmenin olmayışı, bu temanın daha imalı, örtük anlatımlarına alışkın bir kitleyi şoka uğratır. Zamanla, konunun çiğliği silikleşmiştir ve tablo, resim tarihinin tartışılmaz başyapıtlarından biri olarak

değerlendirilmektedir. Artık, beyazlarla pembelerin biçimsel oyununa, aydınlık karanlık kontrastlarının dengesine, çiçek buketinin tonlarındaki rafineliğe, Olympia'nın ayağındaki terliğin sarısıyla mavisinin uyumuna, ayrıca nakışlı kaşmir şalın işlenişindeki zarafetten hoşlanıyoruz. Artık, baskın olan, Zola'nın, vaktinden önce ortaya çıkan biçimci analizidir: "Bir tablo, size göre, analiz yapmak için basit bir bahanedir. Size çıplak bir kadın gerekiyordu ve siz de Olympia'yı seçtiniz, rasgele birini; aydınlık ve ışıklı lekeler gerekiyordu, siz de bir çiçek kondurdunuz; siyah lekeler gerekiyordu, siz de bir köşeye zenci bir kadınla bir kedi iliştiriverdiniz. Bütün bunlar ne anlama geliyor? Pek bilmiyorsunuz, ben de bilmiyorum. Ama ben şunu biliyorum ki siz, bir ressam olarak, hem de büyük bir ressam olarak davranmayı, ışık ve gölgenin doğrularını, nesnelerin ve yaratıkların gerçeklerini vargücünüzle ve özel bir dille ifade etmeyi mükemmel bir biçimde başardınız."[2] 1865'te, temanın gerçekçiliği çok günceldir. Stéphane Mallarmé, Olympia hakkında tam olarak "şu pörsümüş solgun fahişe" yorumunu yapar, nadiren de şöyle bir açıklamada bulunur: "Yapıt, küçük bir kitle tarafından daha fazla alkış aldı, kamuoyu tarafındansa daha büyük nefretle karşılandı." Bunu hayretle karşılayan Manet, şöyle hatırlatır: "Sertlikler olduğu söyleniyor bana. Onlar ordaydılar. Onları gördüm. Ne gördüysem onu yaptım."[3]

2) E. Manet. *Etude biographique et critique*, Emile Zola, Paris, Dentu, 1867, s. 58-59

3) F. Cachin, *Manet*, Grand Palais Milli Galerileri, Paris, RMN, 1983, s. 182.

Cézanne, birkaç yıl sonra *Modern Bir Olympia* adlı tablosunu (1873-1874, Musée d'Orsay, Paris) yapar, nükteli bir yaklaşımla, Manet'nin tablosunda eksik olan kişiyi, yani hizmetçinin, Olympia'nın vücudunu sergilediği seyirci konumundaki müşteriyi de ekler.

Kısacası nü, geleceğin empresyonistlerinin favori temalarından biri olarak kalır ve Renoir için, değerini her zaman korur. Bu sebeple, Renoir, açıkça Courbet'nin kuşağında yer alır, özellikle de *Yıkanan Kadın* tablosunu (1870, Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand) yaptığında. Renoir aynı zamanda *Kedili Genç Çocuk* tablosuyla (1868-1869, Musée d'Orsay, Paris) erkek nü temasını da işler; sanatçı bu resminde, Parmesan'ın (1503-1540) *Yayını Yontan Aşk* (Kunsthistorisches Museum, Viyana) tablosunun fikrini ve taslağını yeniden ele alarak, gündelik yaşam sahnesinin ötesinde, klasik geleneğe başvurur. Bazille de, erkek nü temasını güncelleştirmeye ve akademik geleneğe sıkı sıkıya bağlı bu temayı yeni bir bakışla işlemeye adamıştır kendini. Son derece ilginç bir biçimde bir nehir kıyısında, bir balık ağı atmaya hazırlanan çıplak bir adam figürü koyduğu *Ağ Tutan Balıkçı* (1868, Fondation Rau pour le Tiers Monde) tablosu bu isteğinin kanıtıdır. Ertesi yıl, *Yaz Manzarası* (1869, Harvard University Art Museums, Cambridge. The Fogg Art Museum) tablosuyla, modern nü temasını daha inandırıcı bir tarzda işler. Sanatçı, bu resminde Lez kıyısında eğlenen, yüzen, güreşen, güneşlenen bir grup genci çizer. Bazıları bu tablodan, geleneksel olarak ayırt edilebilen duruşları, örneğin gündelik tarzda ele alınmış bir Aziz Sebastien'in ya da bir nehir tanrının duruşunu benimser. Sanatçı, figürle-

rine, çağdaş yüzme kıyafetleri giydirerek, nü temasını modern hayat resmine dönüştürür. Bu büyük tabloda, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* resmindeki özgürlüğü yeniden buluruz, tıpkı *Süslenme* tablosunda (1869-1870, Fabre Müzesi, Montpellier) Bazille tarafından Olympia'ya sunulmuş müthiş bir saygı ifadesi bulunduğunu fark etmemiz gibi. Böylelikle, geleceğin empresyonistleri bu dönem boyunca kendi sanatlarını genellikle eski ustaların sanatıyla karşılaştırırlar ve resim tarihine girme heveslerini açıkça belli ederler; bu heveslerinden, modern dünyayı ifade etmek için yararlanırlar.

4. Yalnız figür ve portre. – Aynı kaygılar belli başlı yalnız figürlerin ve portrelerin ele alınışında da ortaya çıkar. Victorine Meurent, 1863'ten 1872'ye kadar, onun Parisli ve modern görünümünü takdir eden Manet'nin favori modeli olur. Onu özellikle *Sokak Şarkıcısı* (1862, Museum of Fine Arts, Boston) ve *Espada Kostümüyle Matmazel 5* (1862, The Metropolitan Museum of Art, New York) tablolarından tanıyoruz. Manet, büyük bir figürün nötr bir fon üzerinde belirdiği, Velázquez tarzındaki kompozisyonlara ayrıcalık tanır: *Valencialı Lola* (1862, Musée d'Orsay, Paris) ya da *Fifre Çalan Çocuk* (1866, Musée d'Orsay, Paris) bunun en ünlü örneklerindendir. Ayrıca, içlerinde *Emile Zola'nın Portresi*'nin de (1868, Musée d'Orsay, Paris) bulunduğu gerçek portreler de yapar. Bu tablo, ressam tarafından, 1866'da "Manet'nin, Louvre'da yeri bellidir" diyen yazara duyduğu minneti ifade etmek üzere yapılmıştır. Zola, bu tabloda, etrafı yazara özgü simgelerle, bir tüy kalem, bir mürekkep hokkası ve içlerinde, Zola'nın, Manet'yi savunduğu küçük

kitabın da göze çarptığı birkaç kitapla çevrili bir halde görülmektedir. Bir çerçeve içine Olympia'nın bir fotoğrafı, Velasquez'den örnek alarak yapılmış gravür ve Japon tahta baskısı yerleştirilmiştir, bu değişik nesneler ressamın ve yazarın ortak estetik tercihlerine imada bulunur. Önce portre ressamı sonra model olan Manet de, Fantin'in büyük bir tablosunun, empresyonist hareketin resmi anlamda doğuşundan önce yapılan simgesel ve kolektif bir tablo olan *Batignolles'de Bir Atölye*'nin (1870, Musée d'Orsay, Paris) merkezi figürü olur. Bu resimde Manet'yi, etrafı, aralarında eleştirmen Zacharie Astruc'ün, Zola'nın ve Renoir'ın da bulunduğu hayranlar, ressamlar ve yazarlarla çevrili, şövalesinin karşısına oturmuş bir halde görürüz. Tabloda Monet de görülür, ama keyfi yerinde değildir, tuvalin çerçevesiyle Bazille'in yüksek silueti arasında sıkışmıştır, yapılmakta olan tuvale pek bakmamakta ve izleyicinin bakışlarını aramaktadır. Geleceğin empresyonistlerinden birçoğu resimde yoktur. Öncelikle, güç bela da olsa Manet'nin öğrencisi olarak geçen Degas, ayrıca Cézanne, Pissarro ve Sisley. 1867'den beri Londra'da yaşayan Whistler da resimde yoktur. *Bir Numaralı Beyaz Senfoni*'nin Salon'da yarattığı skandaldan sonra, Whistler, *İki Numaralı Beyaz Senfoni* (1864, Tate Gallery, Londra) ve *Üç Numaralı Beyaz Senfoni* (1865-1867, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) tablolarını yapmıştır. Üç tablo için de poz veren, Jo lakaplı metresi Johanna Hiffernan'dır. Onun çarpıcı kızıl güzelliği, kısa süre içinde Courbet'ye güçlü ve şehvetli resimler esinler. Bu resimler, Whistler'ın daha yumuşak esiniyle –müzikal imalarla Japonizmi harmanlayan ölçülü bir sanatın karakteristikleri; beyazın son derece

rafine varyasyonları– tezat oluşturur. Böylece Whistler, kısa süre sonra, Amerikan resminin en ünlü yapıtlarından biri olan *Sanatçının Annesinin Portresi* adlı tabloyu (1871, Musée d'Orsay, Paris) grinin ve siyahın ölçülü uyumu içinde yapmıştır. Cézanne'ın, amcası Dominique'in ya da babasının hatlarını ölümsüzleştirdiği (*Louis-Auguste Cézanne*'ın Portresi, 1866, National Gallery of Art, Washington) güçlü etkili tablolarda yine siyahın hâkimiyeti görülür.

Ancak portrenin şampiyonu şüphesiz Degas'dır. O da, hayran olduğu ve yapıtlarının koleksiyonunu yaptığı Ingres gibi, akrabalarının portrelerini çoğaltır; bu tablolar, türde ender rastlanan bir zekâ pırıltısıyla öne çıkar. İtalyan olan ailesini resmettiği ve genellikle Van Dyck tablolarıyla karşılaştırılan *Bellelli Ailesi*'nden beri Degas, büyülendiği ve gündelik yaşam sahnesinin sınırlarına taşıdığı bir sanatın analiziyle uğraşmaktadır. Kız kardeşi Thérèse'in "Ingrevari" baş resimleriyle (Thérèse Degas'nın Portresi, 1863, Musée d'Orsay, Paris) başlayıp, Fransa'da türün zirvedeki örneklerinden biri olan Concorde Meydanı'ndan geçen Vikont Lepic ile *İki Kızının Portresi* adlı tablosuyla noktayı koyar (1874 sonrası, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg). Bu arada Degas, fagotçunun baş resminin bir gündelik yaşam sahnesinin içinde yer aldığı *Opera Orkestrası* (Désiré Dihau'nun Portresi) (1870'e doğru, Musée d'Orsay, Paris), portreyle ve natürmortun kavşağı sayılabilecek *Krizantemli Kadın* (Femme accoudée près d'un vase de fleurs /*Madam Paul Valpinçon'un Portresi*) (1865, The Metropolitan Museum of Art, New York) ve *Tahta Baskı Meraklısı* (1866, The Metropolitan Museum of Art, New York) tablolarını yapmıştır. Degas, bütün bu

yapıtlarında, beklenmedikdurumlar ve kompozisyonlar seçmek, bir duruş ya da anlamlı bir bakış yakalayarak, günlük yaşamı yansıtan bir resme portreyi dahil ederek ve türleri geleneksel olarak ayıran sınırları alabildiğine karıştırarak basmakalıp işleri yok sayar ve şaşırtıcı bir imgelem gücünü kanıtlar.

Renoir, metresi Lise Tréhot'nun hatlarından esinlenmeyi tercih eder (*Yaz*, Etüt, 1868, Staatlische Museen, Berlin) ve klasik bir mizanpaj benimseyerek, *Matmazel Romaine Lacaux* (1864, The Cleveland Museum of Art) tablosu gibi, birkaç dikkat çekici portre yapar ya da Manet tarzında, palyaço James Bollinger Mazurtreek'i resmettiği *Sirkteki Palyaço* (1868, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) tablosundaki gibi, yalnız başına figürler çizer. Aynı zamanda, başta "Balıkçıl" tablosunu yapan Frédéric Bazille olmak üzere, arkadaşlarının çizgilerini de resimlerinde ölümsüzleştirir (1867, Musée d'Orsay, Paris). Burada da, doğal olan gözdedir ve portreyle gündelik yaşam sahnesini ayıran sınırlar belirsizdir. Bazille de, akrabalarının resimlerini artırır. *Aile Toplantısı* adlı büyük tablosunda (1867, Musée d'Orsay, Paris) akrabalarına Méric'teki aile mülkünün taraçasında poz verdirmiştir; tablo, portreye olduğu kadar açık havada figür resmine de dikkat çekmektedir. Bazille burada, önceki yıl Courbet'yle yan yana poz verdiği, Monet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosunu hatırlar, ama izleyiciye doğru bakan modellerin hafif donmuş duruşu, fotoğrafı andıran portreyi o tablo kadar çağrıştırmaz.

Sanat kariyerine karikatürler çizerek başlayan Monet, tuhaf bir şekilde portreyle çok az ilgilenir. *Madam Louise*

Joachim Gaudibert'in Portresi ile (1868, Musée d'Orsay, Paris), bu türü işlemedeki yeteneğini ortaya koyar. Ancak, çabalarını, bir peyzaj içindeki insan figürleri teması üzerinde yoğunlaştırır ve 1865'den itibaren, büyük bir *Kırda Öğle Yemeği* tablosu yapmaya başlar; bugün parçalara ayrılmış olan bu iddialı tablonun orta kısmıyla sol kısmı Musée d'Orsay'da, ana taslağı ise Moskova'daki Puşkin Müzesi'nde korunmaktadır. Monet, bu vesileyle kız arkadaşı Camille Doncieux'ye, arkadaşı Bazille'e ve Gustave Courbet'ye poz verdirir. Kadınlarla erkekler, Fontainebleau yakınlarındaki Chailly-en-Bière ormanında toplanmışlardır, güneşli bir gündür ve koyu renk giysiler açık renk giysilerle kontrast oluşturmaktadır. Merkezde, beyaz bir örtünün üzerinde, öğle yemeğimalzemeleri muhteşem bir natürmort oluşturur. Resmin son derece serbest tarzı, orman içlerinde parlak lekelerden oluşan bir ağ yaratan ışığın etkilerini gösterir. Duruşlar, doğallığa ulaşmıştır. Açık havada yapılmış bu resim Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosuna hem bir saygı hem de bir meydan okuma örneği olarak kendini kabul ettirir. Aynı zamanda, doğrudan doğruya başka bir açık hava resminin, Camille'in farklı kadın figürleri için poz verdiği *Bahçedeki Kadınlar* tablosunun (1866-1867, Musée d'Orsay, Paris) habercisi olur. Camille'in genellikle gizlenmiş olan yüzü belli belirsiz canlanmaktadır. O günden sonra, portreden söz etmek mümkün değildir; açık hava ve modern yaşam burada da kendini kabul ettirmiştir.

5. Modern yaşam. – Türler, böylelikle, 1860'lı yıllar boyunca değişim gösterir. Onları yönlendiren hiyerarşi ve

sınırlar giderek belirsizleşir ve gündelik yaşam sahnesi, peyzajla birlikte ressamların karşı karşıya kaldığı konuların pabucunu dama atar. İlk olarak Manet, kategorileri geleneksel olarak birbirinden ayıran sınırları çiğner. 1862'den itibaren *Tuileries'de Müzik* (1862, National Gallery, Londra), tarihi bir resmin boyutlarına sahip bir gündelik yaşam sahnesi olarak sunulur sadece. Zacharie Astruc, Baudelaire ve Théophile Gautier gibi yazar dostlarının yanı sıra, eski atölye arkadaşı Albert de Balleroy gibi ressamlar ve bizzat Manet, tabloları için poz verir. Ancak portreler, halka açık bir parkın yeşil dalları altında toplanmış ve sandalyelerle, küçük şemsiyelerle, çocukların oyuncaklarıyla, kovalarla, top ve çemberle karışmış sayısız koyu renk giysili, açık renk elbiseli erkek, kadın ve küçük kız silueti içinde kaybolur. Manet, hemen o ânı, dönemin modasını, âdetlerini, İkinci İmparatorluk devrindeki toplumun en gelip geçici görünümlerini tespit eder.

1867 Evrensel Sergisi adlı tablosunda da (1867, Nasjonalgalleriet, Oslo), hem modern hem de kısa süreli yapılarıyla serginin ustaca bir panoramasını sergiler; manzaraya hâkim olan fotoğrafçı Nadar'ın balonunu da unutmaz. Manet, bu resimde, askerlerle, burjuvalarla, bir amazonla, bir çocukla ve köpeğiyle, bir bahçıvanla, karışık bir toplumun envanterini çıkarır.

Yine 1867 yılında, söz konusu sanatçılarımızdan bazıları Salon'a kabul edilirler. Monet, Renoir, Bazille, Pissarro ve Sisley reddedilmiştir ama Degas, Bellelli Ailesi; Berthe Morisot, *Iena Köprüsünün Akıntı Yönünden Görünüşü* ve *Whistler da Piyanoda* tablolarını astırabilir. Fantin-Latour

ise, Manet'nin güzel bir portresini sergileme imkânı bulur (1867, The Art Institut of Chicago). Buna karşılık, Manet'nin hiçbir resmi Salon'da sergilenmez. O da, bir barakada, masraflarını kendi karşılamak suretiyle, Evrensel Sergi dışında özel bir sergi açmaya karar verir ve burada elli kadar tablo sergiler. Birkaç adım ötede, Courbet de bağımsız bir retrospektif sergi, 1855'de "Realizm Salonu" olarak gerçekleşen meydan okuma gösterisini bu kez yeni bir tarzda ortaya koyar. Ancak Manet'nin ve Courbet'nin bireysel sergileri, ziyaret edilmekten çok eleştirilirler.

Ertesi yıl, Manet, *Öğle Yemeği* (*Atölyede* denilen) tablosunu (1868, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih) yapar; tablo 1869'da Salon'da sergilenir. Bu büyük tablo, ortasında, bir ressamın oğlu olduğu tahmin edilen ve sıkıntıyla poz veren bir yeniyetmenin siyah beyaz giysisinin yarattığı çarpıcı kontrastın görüldüğü, grinin tonlarıyla yapılmış bir iç mekânı gözümüzün önünde aynen canlandırır. Birkaç renk darbesi, limonun sarısı, çini saksı kabının Japon işi motifleri, bu donuk armoniye canlılık katar. Hollanda tarzı resmin etkisi bu dingin yapıtta açıkça görülür. Manet, bir Vermeer tablosunun sükûnetini ve hareketsizliğini, Paris'teki bir yemek odasına taşımış ve bir gündelik yaşam sahnesine büyük boyutlar getirmiştir.

Goya'nın *Balkondaki Maja*'lar adlı tablosundan serbestçe esinlenmiş olan *Balkon* (1868-1869, Musée d'Orsay, Paris) İspanyol resmine gönderme yapar.

Ancak resmi çerçeveleyen panjurlar ve demir parmaklıklar son derece Paris tarzındadır ve Manet alışık olduğu üzere, tablosuna en ufak bir anekdot dahi eklemeyi redde-

der. Aslında herkes farklı bir yöne bakar ve bir diğerinden son derece bağımsız bir tavır takınır. Durumun anlamı gözümüzden kaçar çünkü Manet, büyük tarihi resmi akademik kalıplara göre işlemeye karşı çıkar ama anekdot türüne daha çok karşı çıkar. Basit bir izleyici olarak, etrafını kuşatan dünyaya, meraklı ama soğuk bir bakış yöneltir. Balkon tablosunda, ön planda oturan kişinin Berthe Morisot olduğunu görürüz; bu onun, Manet'nin bir yapıtında ilk görünüşüdür. BertheMorisot (Bourges, 1841-Paris, 1895), Paris'e yeni yerleşmiş liberal bir burjuva aileden gelmektedir. Annesiyle babası, siyaset ya da edebiyat çevresinden önemli kişilerin yanısıra, Fantin-Latour'u, Puvis de Chavannes'ı, Stevens'ları ve Manet'leri de evlerine davet eder. Bu yüzden, Morisot ailesinin üç kızının da resim yapmasının şaşırılacak bir tarafı yoktur, ancak bundan üçünün de eşit derecede haz aldığı söylenemez. En yeteneklileri olanları olan Berthe 1857'den beri resim yapmaktadır; önceleri Chocarne'ın ve Joseph Guichard'ın desteğini alır. Sonra Corot'yla tanışır; Corot ona tavsiyelerde bulunur ve açık hava resmine duyduğu ilgiyi onunla paylaşır. Morisot, ilk kez 1864 yılında Salon'a kabul edilir ve daha sonra orada düzenli olarak yapıtlarını sergileme imkânı bulur. O sıralarda kendini öğrencisi ilan ettiği Manet gibi, çağdaş yaşamı resimlerine aktarmaya tutkuyla bağlanır. 1869'da yaptığı ve Washington, National Gallery of Art'ta muhafaza edilen *Madam Pontillon'un Portresi (Pencere Önünde Genç Kadın)* ve *Okuma* adlı iki tablosu, ilgi alanlarının benzerliğine tanıklık eder. Berthe Morisot, bu resimleri için, doğal duruşları tercih eden kız kardeşlerine ve annesine poz verdirmiştir; onların bu duruşları, günlük

yaşamdan birer enstantane aktarır. Bu tablolarda da portre, tüm sadeliği içinde modern yaşama dahil olur. Ressamın, *Balkonda Kadın ve Çocuk* olarak da bilinen *Morisot'ların Franklin Sokağı'ndaki Terasında Kadın ve Çocuk* adlı tablosu (1871-1872, özel koleksiyon) aynı esinle çizilmiştir. Bu resim için küçük yeğenlerinden biriyle poz veren ise yine Berthe'in kız kardeşlerinden biridir. Kadın ve küçük kız çocuğu bize sırtını dönmüş, Chaillot tepesi üzerindeki terastan manzarayı izlemektedir. Benzer bir resim sayılan *Trocadero Tepelerinden Paris'in Görünüşü* tablosundaki (1871-1873, Santa Barbara Museum of Art) gibi, burada da, Seine nehrini ve üzerindeki köprüleri, Paris'i ve çan kulelerini, bariz bir şekilde görünen Invalides'in kubbesini ayırt edebiliriz. Yakın bir görüş açısından çizilen resim, Manet'nin *1867 Evrensel Sergisi* tablosuna benzer. Manet'nin karşısında her zaman bağımsızlığını kanıtlamış olan Berthe bunun bilincindedir: "Bu resim, düzenleniş açısından bir Manet tablosuna benziyor. Bunun farkındayım ve bundan dolayı öfkeliyim."[4]

Degas da, Paris'le ve modern âdetlerle ilgilenir. Opera ve bale meraklısıdır; sahnede, "La Source" (Pınar) balesinin doğulu dekoru içinde hareketsiz ve düşünceli bir halde duran balerin Eugénie Fiocre'un portresini yapar (*Matmazel Eugénie Fiocre'un Portresi: "la Source" Balesi Hakkında*, 1867-1868, The Brooklyn Museum). Kısa bir süre içinde, ressamın ilgisi yön değiştirip, orkestradaki müzisyenlerden, favori motiflerinden biri haline gelen tütü giymiş balerinlere kayar.

4) *Berthe Morisot'nun Mektupları*, Denis Rouart tarafından derlenen ve sunulan belgeler, Paris, Quatre Chemins Yayınları, 1950, s. 67.

Aynı zamanda *Geçit Töreni* tablosunda canlandırdığı (1866-1868, Musée d'Orsay, Paris) at yarışlarını sık sık da çizer. Buna karşılık, *Taşrada At Yarışları* (1869, Museum of Fine Arts, Boston) Valpinçon ahbapların ölçülü portresidir. Degas hareketlerini ve kelime dağarcıklarını doğru bir şekilde incelediği ütücü kadınlar gibi çağdaş Parisli tiplerle de ilgilenir. Ve modern hayata dair çözümlemesi, ailesinin Amerika'daki kolu tarafından misafir edildiği Louisiana'daki yolculuğu sırasında yaptığı *Bir Yazıhaneden Portreler* (New Orleans) (1873, Güzel Sanatlar Müzesi, Po) adlı tablosuyla en üst noktasına erişir. Sanatçı, bu ünlü tablosunu bizzat tasvir eder: "Bu tabloda, değerli maddeyle (pamukla) kaplı ve üzerinde, biri eğilmiş, ötekiyse oturmuş, biri alıcı biri de simsar olan iki adamın bir numune hakkında tartıştığı bir masayla az çok meşgul olan on beş kadar insan yer alıyor." İş adamlarının bu gayrı resmi toplantısı, ressamın dayısı Michel Musson'un, damatlarının ve erkek kardeşleri Edgar, René ve Achille Degas'nın da olduğu bir aile portresinin tekrarıdır.

Böylelikle, 1860'lı yıllar süresince, yüksek idealler ve ölümsüzlük, etraflarında olup biteni gözlemlemeyi tercih eden yenilikçi ressamları ilgilendirmemeye başlar. Paris, Haussman'ın atılımıyla değişmeye başlar ve devrin tipik figürü olan 'flâneur' bulvarlarda ya da parkların ve bahçelerin ağaçlı yollarında acele acele yürüyen hareketli kalabalığı gözlemler. Çünkü o zaman, Vincennes parkının ve Boulogne ormanının düzenlenmesine, demiryolunun geliştirilmesine ve Deauville'in yaratılmasına bölük pörçük de olsa tanık olunur. Dönemin, İngilizleri taklit etme merakı, atlı sporlarda ve deniz sporlarında ilerleme sağlar. Devir aynı zamanda baloların, opera-

nın ve tiyatro temsillerinin devridir. Ressamlarımız, dünyanın değişimlerine ilgiyle tanıklık edip, her bir yapıtla, modern, geçici ve istikrarsız bir güzelliğin ifadesine uygun bir teknik icat ederler. Daumier'nin, Millet'nin ya da Courbet'nin aksine, yaşadıkları çağın karanlık yönlerini bilinçli bir şekilde yok sayıp onun en cazip taraflarını yakalamayı tercih ederler. Aynı şekilde, kişisel güçlüklerini, başarısızlıklarını, düş kırıklıklarını ya da maddi konulardaki endişelerini gizlerler. "Halkın, bir pirzolayı nasıl yediğimi ve fakir ama dürüst bir aileden geldiğimi bildiğini düşündükçe dehşete kapılıyorum. Ressamlar yürekler acısı hikâyeleriyle son derece can sıkıcı kişilerdir ve kimse onları umursamaz," diye yazar Renoir.[5] Ve felsefi ya da manevi bir amaç gütmeden eğlencenin ve yaşamın göz kamaştıran gösterisini kayda geçirirler.

6. Peyzaj. – 19. yüzyıl, sanayileşmenin geliştiği yüzyıl olsa da, aynı zamanda bunun zorunlu sonucu olan doğaya tapınmanın da ortaya çıktığı yüzyıldır. Peyzaj da yine bu kadar radikal bir biçimde, gerçekçi betimlemeden çıkıp, ışığın etkilerinin ve yansımalarının baş rolü oynadığı yeni bir yaklaşıma dönüşür. Unutmayalım ki peyzaj, 1850'li yıllardan itibaren, Salon'da büyük başarı kazanmış ve uygulanması, Théophile Thoré veya Jules Castagnary gibi en ilerici eleştirmenler tarafından canla başla teşvik edilmiştir; çünkü gerçeği resmetmek genellikle doğayı resmetmek demek olmuştur. Fontainebleau ormanı, çok daha önceden, elde rehber, işaretlerle donatılmış bir güzergâh uyarınca, kutsal şeylere

5) A. Distel, *Renoir*, Paris, Gallimard-RMN, "Découvertes", 1993, s. 15.

gösterilen tüm o saygıyla gezilmektedir. Ressam Coriolis'in, Goncourt tarafından, Manette Salomon romanının kahramanı olarak canlandırılması bu bakımdan simge niteliği taşır. O, bir tür, "ruhun saygılı hayranlığı ve heyecanlı sükûnetine dalış" duygusuyla ormanın derinliklerine sızar. Böylelikle Fontainebleau bölgesi ve Barbizon kenti, "doğanın okulu"na başlayan ressamların buluştuğu, Camille Corot, Théodore Rousseau ve Charles-François Daubigriy gibi isimlerle hareketlenen büyük bir atölyeye dönüşür.

İlk başlarda, Monet ve Gleyre'in atölyesinden arkadaşları da, Chailly'de resim yapmaya gittiklerinde bu okula katılırlar. 1865'ten itibaren Monet, Sisley ve Bazille, seleflerinin tablolarına yakın tablolar yaparlar. Monet'nin *Chailly'de Orman Yolu* (1865, Musée d'Orsay, Paris); Bazille'in *Chailly'den Görünüm* (1865, The Art Institut of Chicago), Sisley'in *La Celle-Saint-Cloud'da Kestane Ağaçlı Yol* (1866'ya doğru, Musée du Petit Palais, Paris) tabloları yine hareketsiz bir doğayı tasvir etmektedir.

Pissarro da, 1866'da yerleştiği Pontoise'da, Corot'nun öğrencisiolarakkendinigösterir ama yapısı sağlam kurulmuş peyzajlarında, yaşlı ustanın nazik nemflerin yerine, tarla işleriyle ilgilenen ölçülü köylü kadınlar konmuştur (*Jallais Sahili*, 1867, The Metropolitan Museum of Art ve Ermitaj, 1868'e doğru, The Solomon Guggenheim Museum, New York). Monet, ilk kez 1866'da, iki Normandiya manzarasıyla Salon'da boy gösterir; bunlardan biri, birkaç balıkçı figürünün de yer aldığı *Dalgalar Çekildiğinde Hève Burnu* adlı tablodur (1865, Kimbell Art Museum, Forth Worth). Ancak çok daha önceden, arkadaşı ve akıl hocası olan Eugène Boudin,

yazlık yerlerdeki güzelliklerin manzaralarına öncelik tanımaktadır. Balıkçıların yaşam alanı olan bu plajlar da, tıpkı köylünün yaşam alanı olan kırlar ve oduncunun yaşam alanı olan orman gibi, turizmin etkisiyle değişir. Artık, kentlilerin aydınlık siluetleri, buralara belirgin simgelerini taşırlar.

Hafta sonunda Parisliler, şehirden ayrılıp kırlık bölgeler gitmek gibi bir alışkanlıkları vardır, genellikle de Seine kıyılarını tercih ederler. 1869'da, Bougival'in karşısındaki Croissy adasında bulunan La Grenouillère kahvesi özellikle modadır. Burada insanlar, huzurlu bir ortamda yüzerler, kürek çekerler, içerler ve dans ederler. Monet, Salon'a sunacağı tablo için buradan esinlenmeye karar verir ve arkadaşı Renoir'ı da buraya sürükler. Böylece ikisi birden, bir dizi çizime başlarlar; bu çizimlerinde gökyüzünün ve yapraklı dalların Seine nehri üzerindeki yansımalarını son derece serbest bir şekilde çözümlemeye çalışırlar. Kararlı bir tarzda, ayrıntıların üzerinde fazla durmadan, açık renkler kullanırlar ve gözlemledikleri etkileri, sağa sola serpiştirilmiş güneş lekelerini, belli belirsiz siluetleri, suyun hafif hareketlerini, ışık gölge oyunlarını kesik kesik dokunuşlarla kâğıda dökerler. Sonuç olarak, Salon için tasarlanan tablo hiç yapılmaz ama bu spontane çalışmalar resim tarihinde bir dönem noktası olurlar. Bugün, Moskova'nın, Londra'nın, New York'un, Winterthur'un ve Stockholm'ün en büyük halka açık koleksiyonlarında muhafaza edilen bu yapıtlar, empresyonist resim düşüncesinin gerçek birer örneğidirler.

Demiryolu sayesinde kolaylıkla gidilebilen Normandiya sahili de, çevre değiştirme arayışındaki kentliler için bir çekim merkezidir. Havre'da büyüyen Monet, çocukluğunun

plajlarının yazlık yerlere dönüştüğünü ve zenginlerin villalarının deniz kenarında gittikçe çoğaldığını görür (*Sainte-Adresse'te Kayık Yarışları*, 1867, The Metropolitan Museum of Art, New York). Trouville'deki Hôtel des Roches noires büyük cephesini düzeltir ve odalarını kısa süreli turistlere teklif eder (Hôtel des Roches noires. Trouville, 1870, Musée d'Orsay, Paris). Sanatçı eğlence yelkenlilerinin ve buharlı gemilerin balesini gözlemler (*Sainte-Adresse'te Bahçe*, 1867, The Metropolitan Museum of Art, New York). Aynı zamanda tatilcileri, Panama şapkalarını ve küçük kadın şemsiyelerinin açık renkli lekelerini, çiçek yığınlarını, son moda elbiseleri ve rüzgârda şaklayan bandıraları da kâğıda döker. Camille Monet, plajda tamamıyla Parisli bir zarafeti muhafaza eder; kocası da manzaradan büyülenmiş bir halde sahil yaşamının güzelliklerini tasvir eder (*Trouville Plajı'nda Camille Monet ve Kuzeni*, 1870, Marmottan Müzesi, Paris). Akıcı bir üslupla, rüzgâr gibi, su, ışık ve ışınlar gibi, bulutların hareketi ya da mavi bir gölgenin beyaz bir elbisenin üzerinden geçişi gibi anlık olan, kımıldayan ve gelip geçen her tür şeyi ifade etmeye uygun yeni bir resim tekniği yaratır.

V. – 1870 Salonu'ndan Durand-Ruel'le karşılaşmaya

1870 Salonu'nda, Fransa-Prusya savaşının arefesinde, Monet'nin ve Cézanne'ın yapıtları reddedilir. Renoir, Delacroix'ya gönderme yapan *Cezayirli Kadın* adlı tablosuyla (1870, National Gallery, Washington) Courbet'nin sana-

tına bağlı kalan bir yıkanan kadın tablosunu sergiler. Degas ise, son derece rafine bir yapıt olan, kimseye bir şey borçlu olmayan, ama Japon sanatına duyduğu hayranlığı ifade eden *Madam Camus'nün Portresi* adlı tablosunu sergiler (1870, National Gallery, Washington). Manet, *Fifre Çalan Çocuk*'tan fazlaca esinlenmiş olan *Çocuk Asker* resminde (1870, Gaston-Rapin Müzesi, Villeneuve-sur-Lot) boy gösteren kız öğrencilerinden birinin, *Matmazel Eva Gonzales'in Portresi* ile (1870, National Gallery, Londra) katılır Salon'a.

Romancı bir babayla müzisyen bir annenin kızı olan Eva Gonzales (1848-1883, Paris), sanatla dolu bir ortamda büyür. On altı yaşında, "kadın ressamı" Charles Chaplin'in, daha sonra da Manet'nin öğrencisi olur. Gönderdiği ilk tablo iyi karşılanır. Berthe Morisot ise, salonda iki tablosunu sergiletebilir. Bazille'in *Yaz Manzarası* adlı resmiyle, Pissarro'nun iki peyzajı ve Sisley'in, iki *Saint-Martin Kanalı* manzarası jüri tarafından kabul edilir. Fantin-Latour *Batignolles'de Bir Atölye* adlı büyük tablosunu sergiler. Henüz "uzlaşmazlar" olarak adlandırılanlar ise, resmi mekânların duvarlarında bol miktarda bulunmaktadır.

Ancak 19 Temmuz 1870'te, Fransa'yla Prusya arasında savaş patlak verir. Degas, Manet ve Bazille savaşa katılır. Renoir da çağrılmıştır, ama Bordeaux yakınlarındaki Libourne'da atları terbiye etmekle görevlendirilir ve cepheden kaçar. Berthe Morisot Paris'te kalır, Cézanne ise Estaque'ta resim yapmayı sürdürür. İngiliz vatandaşı olan Sisley, İngiltere'ye gider. Monet ve Pissarro Londra'ya iltica ederler ve orada Turner'ın resmini hayranlıkla keşfederler. Ayrıca Daubigny aracılığıyla, Parisli resim tüccarı Paul Durand

Ruel'le (1831-1922) tanışırlar; bu tanışma onlar için belirleyici nitelikte olacaktır. O günden başlayarak, Durand-Ruel, Monet'nin ve arkadaşlarının tablolarını satın alır ve bunları Londra'da New Bond Street'te yer alan galerisinde, Galeri Deschamps olarak da bilinen German Gallery'de sergiler. Daha önceden, Barbizon Ekolü ressamlarının ve aynı zamanda Bouguereau, Cabanel, Bonnat ve Baudry gibi atanmış ve resmi ressamların tablolarının alıcısı olarak bilinen Durand-Ruel yeni resmin savunuculuğunu üstlenir. 1872'de, Morisot'nun ve Manet'nin, 1873'te de Renoir'ın yapıtlarını satın alır. Bundan böyle, onların tablolarını halka tanıtma görevini o üzerine almıştır ve bu cesur kararı, onun, empresyonistlerin tüccarı olarak tarihe geçmesine neden olur.

Savaş sonrasında Monet, Argenteuil'e yerleşir, Renoir da düzenli olarak onu ziyarete gelir. La Grenouillère'de başladıkları ortak çalışmaya devam ederler; iki arkadaş genellikle yan yana, peyzajlar ve gündelik yaşam resimleri yaparlar. Canlı ve renkli üslupları, kesik kesik fırça darbeleri hiç tartışmasız yenidir. Sisley de, Louveciennes'de, benzer tablolar yapmaktadır. Pissarro ise, Pontoise'da, buraya birkaç kilometre uzaklıktaki Auvers'e yerleşen Cézanne'la birlikte çalışmaktadır.

1872'de, ressamlarımızın çoğu otuzlu yaşlarına gelmişlerdir. Bir yapıttan diğerine, resmi sanattan tamamen uzaklaşmışlardır. Sanata dair yeni bir bakış empoze etmişler ve onları, kendilerinden önceki tüm ressamlardan ayıran bir resim tekniği icat etmişlerdir. Tabloları hakkındaki itirazlar devam etse de, en bilgili eleştirmenler onları benimser. Bir-

kaç koleksiyoncu da, yapıtlarını satın alarak onlara duydukları hayranlığı kanıtlamıştır. Bariton Jean-Baptiste Faure, Manet'nin tablolarını toplar. Ressam Jules Le Cœur ve mimar olan kardeşi Charles, Renoir'ın resimleriyle ilgilenir. Havre'da, Gaudibert ailesi Monet'yi teşvik eder. Bu resim meraklıları ve Durand-Ruel sayesinde, ressamlarımız –çok göreceli de olsa– maddi bir güvenceye sahip olur ve Salon jürisi karşısında kendilerini daha bağımsız hisseder. 1872'de, Renoir, Fantin, Pissarro, Cézanne ve Manet'nin, yeni bir Reddedilenler Salonu'nun meydana getirilmesi için ortak bir dilekçe imzalama girişimleri boşa çıkar. Ancak ikinci bir Reddedilenler Salonu ertesi yıl gerçekleştirilir. Renoir yapıtlarını burada sergiler ve resmi Salon'a hiçbir şey göndermeme kararı alır. Manet ise kırk yaşındadır ve artık iyice oturmuş bir şöhreti vardır. Sanatını resmi alanda da kabul ettirmeyi arzular ve Salon'da yapıtlarını sergilemekten asla vazgeçmez. Resim tarzına hâlâ itiraz ediliyor olsa da, adını Paris'teki atölyesinin bulunduğu mahalleden alan yeni "Batignolles Ekolü"nün önderi olarak görüldüğü açıktır. Bununla birlikte, o dönemde, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley ve Morisot tarafından yapılmış tablolar onun yolundan uzaklaşmışlardır. Gün geçtikçe içlerindeki en yenilikçi olarak kendini kabul ettiren figür ise Monet olur.

II. Bölüm

1874'TEN 1886'YA SERGİLER ÇAĞI

I. – 1874'teki ilk sergi

1873'te yeni bir Reddedilenler Salonu gerçekleştirilir. Bu salon, 1863'teki kadar açık değildir çünkü yapıtların sayısını sınırlamak için bu sefer ikinci bir jüri bir seçime gitmek zorunda kalır. Sergi yine çok ziyaretçi çeker ve hakkında çok yorum yapılır. Renoir, daha ziyade olumlu karşılanan *Boulogne Ormanında Atlılar İçin Süvari Yolu* (1873, Kunsthalle, Hamburg) tablosunu sergiler. Bu sevindirici bir durumdur, çünkü ekonomik bunalımdan etkilenen Durand-Ruel resim almayı kesmiştir ve sanatçılarımızın, acilen resim meraklılarından oluşan küçük kitleyi genişletmeleri gerekmektedir. Monet, resmi çevrelerden tamamen bağımsız bir grup sergisi düşünür. Bunu 1867'de de düşünmüş ve başarısız olmuştur, ama bu kez bu düşüncesi bir şekil kazanmıştır. Fantin-Latour ve Manet projeye katılmayı reddeder ve Manet, boşuna, Berthe Morisot'yu da kararından caydır-

mayı dener. Morisot'yla birlikte Degas, Renoir, Sisley ve Pissarro da, bir grup sergisi fikrine sıcak bakar. Degas, bunun halk tarafından bir reddedilmişler sergisi olarak algılanacağı korkusu ve bu işe daha çok inandırıcılık katma kaygısıyla arkadaşı olan ünlü İtalyan ressam Giuseppe de Nittis'i bu sergiye katılması için ikna eder; aslında Salon'da yer alacak olan James Tissot ile Alphonse Legros'yu da ikna etmeye çalışır, ama başarısız olur.

Görünüşe göre Monet'nin talebiyle, Boudin de gruba dahil olur. Pissarro da Cézanne'ı ve Guillaumin'i davet eder. Anarşist Pissarro'nun önerisiyle, "Sanatçılar, ressamlar, heykeltıraşlar, gravürcüler cemiyeti" adında bir dernek kurulur. Nihayet gösteri mekânı olarak, fotoğrafçı Nadar'ın Capucines Bulvarı'ndaki atölyeleri seçilir.

Açılış töreni 15 Nisan 1874'te gerçekleşir ve skandal yaratan önemli bir başarı elde eder. Unutmayalım ki bu "ilk sergi", sonuç olarak çeşitli sanatsal eğilimlerden gelen otuz kadar katılımcıyı bir araya toplamıştır. Aralarında, Degas'nın, grubun sergilerine sadık olan iki arkadaşı ve öğrencisi, Félix Bracquemond ve Henri Rouart da vardır. Ancak sergide, Adolphe Félix Cals, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lépine ve "sinagogların ressamı" Edouard Brandon gibi birbiriyle ilgisiz şahsiyetler de yer almaktadır. Bugün artık pek bilinmeyen isimlerden de Pierre-Isidore Bureau'yu ve Mulot-Durivage'ı sayabiliriz. Bununla birlikte, sergilenen 114 yapıttan çoğu tarihe geçmeyi hak eden yapıtlar olmasa da, orada, bugün her sanatseverin rüyalarını süsleyecek tablolar bir araya gelmiştir. Bugün artık en büyük koleksiyonlara girmiş bulunan onlarca tablo arasında şunları sayabiliriz:

Degas'nın *Kırda At Yarışları* (1869, Museum of Fine Arts, Boston) ve *Dans Dersi* (1871, The Metropolitan Museum of Art, New York); Monet'nin muhteşem *Öğle Yemeği* (1868, Städtische Galerie, Frankfurt) ve *Gelincikler* tablosu (1873, Musée d'Orsay, Paris); Morisot'nun *Beşik* (1873, Musée d'Orsay, Paris); Camille Pissarro'nun *Beyaz Don* (1873, Musée d'Orsay, Paris) ve Sisley'in *Marly Su Çarkı* (1873, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag) tabloları. Sergide ayrıca Renoir'ın *Dansçı Kız* (1874, National Gallery, Washington) ve *Loca* (1874, Courtauld Institute, Londra) tablolarıyla Cézanne'ın *Modern Bir Olympia. Eskiz* (1872-1873, Musée d'Orsay, Paris) ve Auvers-sur-Oise'da, *Asılmış Adamın Evi* (1873-1874, Musée d'Orsay, Paris) tabloları da yer alır. Tabloların büyük bir çoğunluğu sadece acı alaylara neden olur ve eleştirmenlerin hedef tahtası haline gelir. Bu eleştirmenlerden Louis Leroy, belagat yeteneğini Monet'nin *İzlenim: Gündoğumu* tablosu için kullanır (1872, Marmottan Müzesi, Paris). Bu tablo, sise gömülmüş ve soluk bir güneşle aydınlanmış Havre limanından bir görüntüdür; tablo bizzat Monet tarafından bu şekilde adlandırılmıştır. Monet, tam bir eskizhalinde olan tablonun, bir Havre manzarası olarak gösterilemeyeceğini düşünerek, katalogu hazırlamakla görevli olan, ressamın kardeşi Edmond Renoir'a telkinde bulunur: "İzlenim yazın." Bunun sonucunda, Louis Leroy, Charivari için kaleme aldığı makaleye "Empresyonistlerin Sergisi" başlığını atar. Her zamanki gibi, sergideki tabloları ironik bir üslupla tasvir eder. "Ah! Zor bir gün oldu; Bertin'in öğrencisi olan ve birçok hükümet tarafından madalyalara, nişanlara boğulmuş peyzaj ressamı Joseph

Vincent'la birlikte, Capucines Bulvarı'ndaki birinci sergiye gitme riskine girdim," diye yazar ve ardından Renoir'ın –"Dansçı kızın bacakları, eteklerinin tülü kadar havlı"– ve Pissarro'nun –"Bunlar ekin tarlaları, bu da don öyle mi? Ama bunlar sadece, kirli bir tuval üzerine hep aynı şekilde koyulan renk kazıntıları. Ne sonu ne başı, ne aşağısı ne yukarısı, ne önü ne de arkası var bunların"– tablolarının art arda anıldığı hayali bir diyaloga geçer. Makale bu üslupta devam eder, tabloları gözden geçirip her birini sırayla alaya alır, özellikle de Monet'nin *Capucines Bulvarı* tablosunu (1873, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City). "Oldukça başarılı bir tablo değil mi şu! İşte, çok iyi anlamadığım bir izlenim. Yalnız, söyler misiniz bana, tablonun alt tarafındaki sayısız siyah dilimcik neyi ifade ediyor?" Ve dahası: "Paul Cézanne beyefendinin *Asılmış Adamın Evi* tablosunu fark edince birdenbire bir çığlık attı, Vincent baba sayıklıyordu." Nihayet, Monet'nin tablosuna sıra gelir: "Bu tablo neyi tasvir ediyor? Kitapçığa bakın.

– İzlenim. Doğan güneş.

– İzlenim; bundan emindim. Bende de bir izlenim uyandırdığı için, 'bunun içinde bir izlenim olmalı'... ve 'ne özgür, ne serbest bir üslup' diyordum kendi kendime! Taslak halinde boyanmış kâğıt bile, bu deniz manzarasından çok daha 'bitmiş'tir!" Aynı zamanda Degas'nın bir çamaşırcı kadınını da hedef tahtası haline getirir, Monet'nin *Öğle Yemeği*'nin karşısında, yıkıcı ateşini hafifletir ve Cézanne'ın *Modern Olympia* tablosuyla bitirir: "Manet'nin *Olympia*'sını hatırlıyor musunuz? İşte Cézanne'ınkiyle karşılaştırılan o tablo, resmin, düzeltmenin, mükemmelin bir başyapıtıydı." Louis

Leroy'nın, gösterinin bütün aktörlerini hiç de bilinçsizce değil, şaka kisvesi altında andığını görebiliriz. Akıma da, ironik olmasını istediği ama tanımlayıcı olarak gözüken bir ad verir. Atölyelerde belki çok önceden yayılmış olan bir terimi 25 Nisan 1874'te ilk kez o, yazılı olarak kullanır: "Empresyonistler".

Resmi Salon kapılarını on beş gün sonra açar, Manet burada *Demiryolu* adlı tablosunu (1871-1873, National Gallery of Art, Washington) sergiler ve eleştirmen Jules Clarètie'nin, onu da dahil ettiği arkadaşlarından daha iyi karşılanmaz: "Mösyö Manet, resimde bir şeyler yapılabileceğini ve izlenimle yetinmek gerektiğini ileri sürenlerden biri. Capucines Bulvarı'nda, Nadar'ın atölyesinde şu empresyonistlerin bir sergisini gördük. Mösyö mösyö Monet (MM. Monet) –daha uzlaşmaz bir Manet– Pissarro, Matmazel Morisot ve diğerleri, güzelliğe savaş açmışa benziyorlardı." İlk önceleri biraz alayla kullanılan, "empresyonist" terimi, böylelikle hemen kendini kabul ettirir ve sanatçıların kendi tereddütlerine rağmen Manet'ye kadar uzanır. Çünkü, daha önce de altını çizdiğimiz gibi Manet ve Fantin-Latour grupla birlikte sergi açmayı reddetmişlerdir belki ama, Degas da, kendi sanatını, empresyonist resim tanımı içinde görmez, Renoir ise bir ekole dahil olma düşüncesine her zaman başkaldırmıştır. Ama o zamandan 1886'ya kadar, sadece "resim sergisi" adı verilen, namı diğer empresyonist sergiler akımın tarihiyle uyum gösterirler.

Söylemiştik, birbirinden bu kadar farklı olan, ama ışığı doğru aktarmaya ayrı bir dikkat göstererek, çağdaş hayatı ve onun görünümlerini resmetme eğilimleri ve bağımsız ruh-

ları aracılığıyla bir araya gelen tüm bu kişiliklere özgü, ortak bir sanatsal üslup yaratmak oldukça zordur. Bizi ilgilendiren sanatçılar aynı zamanda geleneksel kurallara bağlı fazla yapmacık bir sanatın reddedilmesi konusunda da aynı fikri paylaşırlar ve unutulup gitmeyen, tam aksine izleyiciye kendini kabul ettiren serbest bir teknik kullanırlar.

II. – Argenteuil

Açık renkler, mavi gölgeler, belirgin fırça darbeleri, Monet'nin 1872'de yerleştiği Argenteuil'de, 1874'te yapılmış tuvallerde ortaya çıkar. Renoir, Monet'yle orada düzenli olarak görüşür ve beş yıl önce Grenouillère'de başladıkları çalışmaya devam ederler. Monet, esas olarak peyzajlar çizer ve Argenteuil'de, Grenouillère'de, savaştan önce kazandıkları tekniği geliştirir. Yapıtlarının adları bu döneme özgüdür: *Argenteuil Havzası* (1874, Musée d'Orsay, Paris), *Argenteuil Köprüsü* (1874, Musée d'Orsay, Paris), *Yol Köprüsü, Argenteuil*, (1874, National Gallery of Art, Washington). Monet, kendine orada bir gemi-atölye yaptırır; "Argenteuil" diye adlandırılan bu dönem, artık empresyonizm tarihinin en parlak dönemlerinden biri olarak bilinmektedir.

Monet, aynı zamanda, hâlâ Seine kıyılarında çalışmaktadır; özellikle de, Grande-Jatte adası üzerindeki Petit-Gennevilliers'de, ya da Asnières'de; *Kömür İşçileri* (1875'e doğru, Musée d'Orsay, Paris) tablosunu tam bu döneme yerleştirmek gerekir. Her zaman bir ayağının bulunduğu Paris'te, o sıralarda, öteki başyapıtlarından sayılan, *Saint-*

Lazare Garı'ndan esinlendiği o dikkat çekici seriyi yapar. Alacaklıları tarafından hacizle tehdit edildiği için, 1878'de Argenteuil'ü terk etmek zorunda kalır.

Renoir da, Seine kıyılarını resmeder (*Argenteuil'de Seine Nehri*, 1874, Portland Art Museum) ama, her zaman için son derece usta olduğu figüre ve portreye öncelik verir. Hatırlayacak olursak: Argenteuil'de, *Bahçesinde Resim Yapan Monet*, (1873, Wadsworth Atheneum, Hartford), *Argenteuil'deki Bahçede Camille Monet ve oğlu Jean* (1874, National Gallery of Art, Washington), *Charles Le Cœur* (1874, Musée d'Orsay, Paris) ve tabii o güzel *Matmazel Legrand* tablosunu da unutmayalım (1875, Philadelphia Museum of Art).

Yazlarını Argenteuil'e çok da uzak olmayan Gennevilliers'deki aile evinde geçiren Manet de onlara katılır ve sanatı onlarınkine yaklaşır. *Argenteuil* (1874, Güzel Sanatlar Müzesi, Tournai), Manet'nin, bir ölçüde empresyonist olarak nitelenebilecek ender tablolarından biridir. Sanatçı bu tabloda, biraz dalgın görünen genç bir kadının elbisesinin ve bir sandalcının mayosunun açık renk çizgilerini uzun fırça vuruşlarıyla betimler. Sağlam inşa edilmiş iki siluet, bir yelkenlinin gövdesindeki beyazdan ve çarpıcı mavilikteki Seine nehrinden ayrılır. Manet'nin, boyutları gereği Salon'a ayırdığı bu tablo, göz kamaştırıcı bir açık hava resmidir. Bu vesileyle, *Figaro* gazetesinden bir eleştirmen, resmi "bir çivit nehri üzerindeki Argenteuil marmeladı" olarak betimler ve arada şöyle bir gözlemde bulunur: "Usta, öğrenci durumuna geçiyor." Benzer sayılabilecek ama daha çok Japon sanatından etkiler taşıyan bir esinle yapılan *Gemide*

(1874, The Metropolitan Museum, New York) tablosu da Salon'a tahsis edilir. *Gemi-atölyesinde Monet* (1874, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) ya da *Bahçede Monet Ailesi* (1874, The Metropolitan Museum, New York), Manet'nin 1874 yazındaki çalışmasını tamamlar.

Sisley de, Hampton Court'ta, tablonun yapılışında gerçek bir özgünlük ve seçtiği görüş açılarında çeşitlilik yakaladığı Tamise manzaralarından oluşan kayda değer bir dizi resim yapar (1874, *Hampton Court'ta Köprü Altında*, Kunstmuseum, Winterthur). Ancak –daha önceden– Monet'ye borçlu olduğu açık renklere ve büyük fırça vuruşlarına başvurur.

Pontoise'a yerleşen anarşist Pissarro, Parislilerin Seine kıyısında geçirdikleri boş zamanlarının resimlerde canlandırılmasından etkilenmez ve anekdota ya da edebi etkiye hiç başvurmadan kırsal hayatla ilgili peyzajlar yapar (*Kırmızı Çatılar*, 1877, Musée d'Orsay, Paris). Tablodan tabloya, saatlerin, günlerin ve mevsimlerin geçişiyle gelen değişiklikleri gözlemlediği manzaraları dikkatle betimler. Camille Pissarro'nun genellikle bellekten yaptığı güçlü ve dingin tablolar, sadeliğe bir övgü niteliğindedir.

III. – Yeni koleksiyoncular

Monet, tam da bu dönemde Caillebotte'la tanışır. Gustave Caillebotte (Paris, 1848-Petit-Gennevilliers, 1894) empresyonizm tarihinin önemli figürlerinden biri olacaktır, hem ressam olarak hem de bir mesen ve koleksiyoncu

olarak. Zengin bir burjuva aileden gelmektedir, hukuk eğitimi görmüş, ardından Bonnat'nın atölyesine gitmeye başlamıştır. 1873'te, Güzel Sanatlar Okulu'na kabul edilir ve 1875'te en ünlü tablolarından biri olan *Parke İşçileri*'ni yapar (1875, Musée d'Orsay, Paris). Caillebotte, geçici bir süre için Durand-Ruel tarafından desteklenen arkadaşlarına yardım etmek için, onların tablolarını satın alır. Arkadaşı Nittis'i de, düzenli olarak para ödünç verdiği Monet'nin tablolarını alması için ikna eder. Kalabalık bir aileye bakmakla yükümlü ve her zaman meteliksiz olan Pissarro'ya da yardım eder.

O sıralarda birçok talihsizlik yaşayan Sisley de aynı şekilde maddi güçlükler içinde çırpınmaktadır. Renoir ve Monet ile birlikte, yapıtlarını halka sunacakları bir açık satış düzenlemeye karar verirler. 1874'te, ressamın kardeşi Eugène Manet ile evlenen Berthe Morisot da, onlarla dayanışma içine girerek bu projeye dahil olur. Edouard Manet, *Figaro*'da bu konudan bahsetmesi için Albert Wolff'a baskı yaparak arkadaşlarına destek verir, ama 1875'in Mart ayında gerçekleşen satış, fazladan bir mali başarısızlık olarak kalır. Tablolar sudan ucuz fiyatlara gider; girişimin tek kârı, bu vesileyle yeni bir alıcının, Victor Baba'nın dükkânına götürmeye karar veren Renoir'ın yapıtlarını takdir etmektedir. Boya satıcısı Julien-François Tanguy (1825-1894) tuval ve boya tüpleri karşılığında, ressamın tablolarını almayı kabul eder. Clauzel sokağındaki tıka basa dolu dükkândaki Cézanne tabloları Choquet'nin dikkatini çeker. Cézanne'la tanışır, o da Choquet'ye Monet'yi takdim eder. Devrin ender empresyonist resim meraklıları arasında ayrıca Dr. Georges de Bellio'yu,

bir Monet tutkunu olan tüccar Ernest Hoschedé'yi ve Manet'nin güzel bir serisini toplayan bariton Jean-Baptiste Faure'u sayabiliriz. Borsa simsarı olan Paul Gauguin, Cézanne, Guillaumin, Manet ve Monet tabloları satın alır. 1876 yılında, Londra'da, yüzbaşı Henry Hill, Degas'nın en az yedi yapıtını alır.

IV. – 1876-1882 yılları arasındaki sergiler

Grubun ikinci sergisi 1876'da, Durand-Ruel galerisinde gerçekleşir. Bu sefer, daha az sanatçı ama daha fazla yapıt vardır. Salon'a kabul edilmeyen Manet, atölyesini halka açar. Salon'a bir tablosunu göndermeye karar veren Cézanne, bir kez daha reddedilir. Boudin ve Guillaumin çekimser kalır. Buna karşılık yeni katılımcı Caillebotte, empresyonistlerin sergisinde *Parke İşçileri* adlı tablosunu sergiler. Grup, bu kez yine her zamanki alaylara maruz kalır. Bunların en ünlülerinden birini, Albert Wolff'un yorumunu aktaralım: "Biri kadın, beş-altı akıl hastası, ihtiras çılgınlığına tutulmuş bir grup zavallı, yapıtlarını sergilemek için kendi kendilerine randevu vermiş. Bu şeylerin önünde gülmekten katılan insanlar var. Bense, az kalsın sıkıntıdan patlıyordum. Bu sözde sanatçılar kendilerine 'uzlaşmazlar', 'empresyonistler' diyorlar, tuvalleri, boyayı, fırçaları alıp rasgele birkaç renk atıyorlar sonra da imzalıyorlar... İnsanoğlunun boş gururunun, deliliğe varan korkunç gösterisi."[1] Bu yargıya karşı

1) A.Wolff, *Le Figaro*, 3 Nisan 1876.

gelmek amacıyla, o sergide yer alan tablolardan birkaçını saymak bugün yeterli olacaktır: Degas'nın *Bir Bürodan Portreler* (New Orleans); Monet'nin *Saint-Adresse'te Plaj* (1867, The Art Institut of Chicago), *Kurbağalı Göl* (1869, The Metropolitan Museum of Art, New York) ve *Argenteuil Köprüsü* (1874, Musée d'Orsay, Paris); Berthe Morisot'nun hayranlık uyandıran *İngiltere Manzaraları* ve *Baloda* tablosu (1875, Musée Marmottan, Paris); Renoir'ın, *Güneşteki Kadının Gövdesi* (1875-1876, Musée d'Orsay, Paris); Sisley'in, *Port-Marly'de Su Baskını* (1876, Musée d'Orsay, Paris).

Her ne kadar empresyonistler, halk ve eleştirmenler tarafından hep bu kadar kötü görülseler de, sanatları, Salon'da yapıtlarını sergileyenler de dahil olmak üzere çağdaş sanatçıları etkilemeye başlamıştır. Işığın etkilerinin ve modern yaşamın, resmi mekânların duvarlarındaki daha 'bitmiş' bir sanata sadık kalan tabloları bile istila ettiği görülmektedir. Bu tablolarda, modern dış görünüşlerin altında, akademik bir tarz her zaman kendini belli eder. Degas, modernliğe temkinli bir şekilde uyum sağlayan, orta yoldan olduğu söylenen bu ressamlar hakkında, "Bizim kanatlarımızla uçuyorlar" şeklinde, hiç de hafif olmayan bir ithamda bulunur. Böylece, hafifletilmiş bir empresyonizm, dönemin sanatsal âdetlerinin içine günden güne girmeye başlar. Daha da kışkırtıcı bir kabulün işareti olarak, Mallarmé, *Art Monthly Review* dergisinde Manet ve empresyonist arkadaşlarını destekleyen bir makale yayınlar. Yazar Edmond Duranty de, 1876 sergisi vesilesiyle, empresyonizme adanmış ilk çalışmalarından biri olan *La Nouvelle Peinture*'ü (Yeni Resim) yayınlar. İki yıl sonra, Thédore Duret, arkadaşları hakkında, *Les*

Peintres impressionistes (Empresyonist Ressamlar) başlığını verdiği ve sadece Monet, Sisley, Pissarro, Renoir ve Berthe Morisot'nun empresyonist olarak kabul edilmeyi hakettiğini vurguladığı bir kitapçık hazırlar. Degas, aslında her zaman için, arkadaşlarından açıkça ayrılmıştır; hatta onlara şöyle der: "Size gereken şey doğal hayat, bana gerekense yapay hayat."[2] Ayrıca, rengin karşısında desenin önceliğini ve bellekten yapılan çalışmanın önemini göklere çıkarır, ama bu çabası empresyonist arkadaşları nezdinde başarısız olur. Sanatçı bunun üzerine, ilgisini sirk, kabare ve çalgılı kahve (café-concert) dünyasına yöneltir.

1877'de, üçüncü sergi dolayısıyla, Degas, bir kahveyi yansıtan *Absent* adı verilen bir tablosuyla (1875-1876, Musée d'Orsay, Paris) *Çiçek Buketli Dansçı Kız* (1875'e doğru, Paris, Musée d'Orsay, Paris) adlı pastel resmini sergiler. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu "üçüncü resim sergisi", tek kelimeyle göz kamaştırıcıdır. Monet de, Saint-Lazare garında yaptığı birçok tabloyu orada sergiler: *Normandiya Treninin Gelişi, Saint-Lazare Garı* (1877, The Art Institut of Chicago), *Avrupa Köprüsü. Saint-Lazare Garı* (1877, Musée Marmottan, Paris), *Saint-Lazare Garı* (1877, Musée d'Orsay, Paris)... Serginin organizasyonuyla uğraşan Caillebotte ise, tablolarında, Monet'nin üslubundan çok farklı bir üslupla, gara birkaç adım uzaklıktaki Avrupa mahallesinden şehir manzaraları gösterir: *Paris Sokağı; Yağmur Zamanı* (1877, The Art Institut of Chicago) ve *Avrupa Köprüsü* (1877, Cenevre, Petit Palais). Sergide, Renoir'ın, o günden itibaren

2) G. Moore, *Impressions and Opinions*, New York, 1891, s. 308.

çok ünlü olan *Moulin de la Galette Balosu* (1876, Musée d'Orsay, Paris) tablosu da yer alır; bu tablo Caillebotte tarafından alınır. Pissarro beyaz çerçeveli Auvers ve Pontoise peyzajlarını sergiler.

Bu serginin kalitesine rağmen, başarı biraz geç gelir, ama empresyonistler seçkin rakipler edinirler: Mary Cassatt ve Gauguin.

Paul Gauguin (Paris, 1848-Atuona, Hiva-Oa, 1903) çocukluğu Peru'nun başkenti Lima'da geçer; 1855'te, dul kalan annesi Fransa'ya geri döner. Brezilya'ya gitmek üzere bir gemiye binip alçakgönüllülükle denizcilik kariyerine başladığında henüz on sekiz yaşında bile değildir; daha sonra bir bankada iş bulur. 1873'ten itibaren, boş zamanlarında resim yapmaya başlar ve 1876 Salonu'nda bir peyzajını sergileme fırsatı bulur. 1879'da, koleksiyonunda Pissarro'nun üç tablosu bulunmaktadır. Pissarro, onun için bir yol göstericidir; tıpkı kendisinin, Cézanne için olduğu gibi. *Çiftlik Yapıları* (1880, özel koleksiyon) ve *Kar Etkisi* (1883, özel koleksiyon) adlı iki yapıtı, bunun kanıtıdır; bu tablolarda "baba Pissarro"nun sağlam kompozisyonlarına duyulan beğeniyi ve onun hoş renklerini görür gibi oluruz.

Pensylvania'lı zengin bir bankacının kızı olan Mary Cassat (Allengheny City, 1844-Mesnil-Théribus, 1926) yüksek Amerikan burjuvazisinden gelmektedir. Müze ressamlığı eğitimi almak için 1866 yılında Paris'e gelir ve ressam Charles Chaplin'in resim derslerini izler. 1868'den itibaren, yapıtları Salon'da sergilenir. Resimlerine hayran olduğu Degas ile 1877 yılında karşılaşır. Aynı yıl, yurttaşı Louisine Havemeyer'le tanışır ve ona, Degas'nın bir pastel tablosunu

almasını tavsiye eder. Tablolarından çoğu, bugün, önemli Amerikan müzelerinin gurur kaynağı olan inanılmaz bir koleksiyonun sadece ilk adımıdır bu –özellikle de New York'taki Metropolitan Art Museum. Mary Cassat, Havemeyer koleksiyonunun "sağdıcı" olarak kabul edilir çünkü sonuna kadar, Louisine'in ve kocasının resim alışlarına kılavuzluk eder. Ve onun bu tavsiyeleri, 19. yüzyıl Fransız resmi konusuna en az hâkim olanlar içindir. Diğer sayısız başyapıt arasında, pasteller, desenler de dahil olmak üzere altmış dört resimle, göz kamaştıran bir Courbet koleksiyonu; Degas'nın hemen hemen bütün heykellerinden oluşan bir koleksiyon, otuz Monet ve ayrıca on dokuz Mary Cassat bulunmaktadır. Kendi resimleri de vardır çünkü çok zor beğenen Degas'nın takdirini kazanmasını ve bunu korumasını bilen bu Amerikalı kadın aynı zamanda kayda değer bir ressam, pastelci, gravürcü ve Fransız koleksiyonlarında son derece az rastlanan bir sanatçıdır. Neredeyse tek ve favori öznesi olan kadınlar ve çocuklar, sayısız portreden meydana gelen yapıtlarının ana konusunu oluştururlar, ama ona ayrıca günlük yaşamdan sahneler de esinlerler. Cassat, yapmacıklık ya da sevimlilik katmadan bahçede veya tiyatroda kitap okuyan kadınları resmeder. Onun o güçlü çizimi, mat ve yoğun tonları, nadiren bir Degas tablosunun özgünlüğüne ulaşan bir mizanpajı dengeler.

Böylece, empresyonistlerin sayısı artar. Guérbois kahvesini bırakıp Pigalle meydanındaki Nouvelle-Athènes kahvesine geçerler. Orada, bohem sanat çevresinin kendine özgü figürlerinden biri olan ressam Marcellin Desboutin'e, Manet'ye, Degas'ya, yazarlardan da Paul Alexis'e ve Duranty'ye

rastlanır. Sanatçılarımız, çarşamba günleri de, Guillaumin, Renoir ve Sisley'in de sık sık gittiği ve tablolarını düşük fiyatlarla satın alan Murer pastanesinde buluşurlar. Resim meraklılardan oluşan topluluk, yavaş da olsa, gün geçtikçe genişler. Pau Müzesi 1878'de Degas'nın *Bir Bürodan Portreler* (New Orleans) adlı tablosunu alır; bu, tamamen istisnai bir alım olarak kalır. Bariton Faure'un, 29 Nisan 1878'deki ikinci satışında üç Manet tablosu yer alır; ikisi yeniden satın alınır, üçüncüsü ise çok ucuz bir fiyata gider. Bir ay sonra, iflasta olan Ernest Hoschedé koleksiyonunun adli satışı, Fransız devletinin ve tüccarların ilgisizliğini haklı çıkarır; bu da ilgilenen tek tük koleksiyoncunun, birçok başyapıtı sudan ucuz fiyatlara satın almasını sağlar. Georges de Bellio da, işte bu sayede, dört yıl önce 800 frank ödenen Monet'nin *İzlenim: Doğan Güneş* tablosunu 210 frank karşılığında alır.

Tekrarlanan bu başarısızlıklar karşısında Renoir, Salon'a yeniden bir tablosunu göndermeye karar verir. 1879'da, Opera caddesinde gerçekleşen empresyonistlerin dördüncü sergisi onsuz, Sisley ve Cézanne'sız olur. Birkaç ay önce kızı Julie Manet'yi dünyaya getiren Berthe Morisot da sergide yoktur. Ancak bu Dördüncü Resim Sergisi'nde yeni gelen önemli isimler vardır; özellikle de, *Küçük Kız Portresi*'ni (1878, National Gallery of Art, Washington) ve başta *Bir Locada Kadınlar* (1878-1879, Philadelphia Museum of Art) olmak üzere, tiyatrodaki kadınları resmettiği birçok tablosunu sergileyen Mary Cassat. Gauguin de sergide yer almaktadır, ama katalogda adı geçmez. Son olarak da, aralarına yeni katılan, Degas'nın arkadaşı Federico Zandomeneghi'yi sayabiliriz.

Degas'nın sergisi, yine çok görkemli olur. Öyle görünmektedir ki bazı tablolar, ancak açılış gününden sonra askılara asılmıştır, ama katalogda Degas'nın birçok yapıtının adı geçmektedir; bunlardan bazıları: İtalya'da avangard sergilerden sorumlu olan empresyonizm taraftarı Floransalı bir eleştirmeni resmettiği önemli bir tablo olan *Diegö Martelli'nin Portresi* (1879, National Gallery of Scotland, Edinbourg); *Edmond Duranty'nin Portresi* (1879, Art Galery and Museum, Glasgow); güzel bir dansçı topluluğu, bir çalgılı kahve şarkıcısı ve *Matmazel La Fernando Sirkinde* (1879, National Gallery, Londra). Caillebotte ise, *Périssoires*[3] (National Gallery of Art, Washington) gibi kayıkçılar temasını taşıyan birçok tablo sergiler. Monet, Lavacourt ve Vétheuil manzaralarını, *Saint-Denis Sokağı, 30 Haziran 1878* Bayramı tablosunu (Güzel Sanatlar Müzesi, Rouen) ve *Jeanne-Marguerite Lecadre Bahçede* (1866'ya doğru, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg) ve *Sainte-Adresse'te Teras* adını taşıyan iki gençlik başyapıtını sergiler. Duranty olumlu bir makale yazar ve bu kez çok sayıda ziyaretçi gelir.

Manet ile Renoir ise Salon'a kabul edilmiştir. Renoir, *Madam Georges Charpentier ile Çocukları* adlı büyük portresiyle (1878, The Metropolitan Museum of Art, New York) gerçek bir başarı kazanır. Georges Charpentier yayıncıdır; Zola, Flaubert, Daudet ve Edmond de Goncourt gibi natüralist yazarların yapıtlarını yayınlamaktadır. 1875'ten beri Renoir'ın yapıtlarını toplamaktadır, karısı Marguerite de sanatçıyı destekler ve nüfuzlu salonuna kabul eder. Monet,

3) Périssoire: Çabuk devrilebilen ince ve uzun bir spor kayığı. (ç.n.)

arkadaşının başarısı karşısında, ertesi yıl, jüriye iki tablosunu sunmaya karar verir.

Beşinci Empresyonizm Sergisi 1880'de gerçekleşir. Caillebotte bu sergide, *Bir Kahvede* (1880, Güzel Sanatlar Müzesi, Rouen); Degas, güzel bir pastel dansçı topluluğu tablosunu; Morisot, *Tuvalet Masasındaki Kadın* (1880, The Art Institut of Chicago) ve *Balo Giysili Genç Kadın* (1879, Musée d'Orsay, Paris); Armand Guillaumin, *Otoportre* (Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam); Mary Cassat, *Çay* (1880, Museum of Fine Arts, Boston) adlı tabloları sergiler. Gauguin ise, Paris civarının ve Seine kıyılarının manzaralarını sergiler.

O yıl, empresyonistler Salon'da da kendilerini kabul ettirirler. Manet, empresyonizme en yakın tablolarından biri olan *Lathuile Baba'nın Evinde* (1879, Güzel Sanatlar Müzesi, Tournai) adlı tablosunu sergiler. Monet, *Lavacourt* (1880, Dallas Museum of Art) adlı büyük peyzajıyla, Renoir ise *Berneval'de Midye Avcıları* (1879, Barnes Fondation, Merion) adlı tablosuyla sergide yer alır.

Monet'nin ve Renoir'ın grubun sergilerinden ayrılması, meydanı Degas'nın rahatsız edici varlıklarıyla gösterilerin kalitesini azaltan arkadaşlarına bırakır ve "empresyonist" sergilerin itibarı lekelenir. Caillebotte, bu duruma sinirlenip 1881'deki serginin, kendisi olmadan yapılmasına karar verir. Degas, sergide *On Dört Yaşındaki Dansçı Kız* adlı, önemli bir heykelin balmumundan modelini sergiler (1879-1880, Bay ve Bayan Paul Mellon koleksiyonu, Upperville). Bu vesileyle sayısız yapıtını sergileyen Pissarro gibi, Morisot ve Cassat da gruba sadıktır. Gauguin ve Guillaumin de sergide yer alır. Ancak, sergi ötekilere göre yetersizdir ve toplu-

luk, önceki sergilerle karşılaştırılmaktan ötürü rahatsızdır. 1882'de, Caillebotte tepki gösterir ve esas olarak başlangıçtaki çekirdek gruptan ressamların, Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley ve Morisot'nun, ayrıca Gauguin ile Cassat'nın ve tabii kendisinin yer alacağı bir sergi düzenlemeyi önerir. Degas, arkadaşları olmadan sergiye katılmayı reddeder ve Mary Cassat da sadakat örneği göstererek onun yanında yer alır. Cézanne da 1882'de yoktur. Buna karşılık, ilk kez Salon'a kabul edilir ve orada ressam arkadaşı Guillemet tarafından "bataktan çıkarılır". Ancak bağımsızların yedinci sergisi sonuç olarak başarılı olur. 1881'dekinden daha homojen ve daha özenli olan sergi sayısız başyapıt içermektedir ve eleştirmenler gibi halk da sergiyi olumlu karşılar. Vétheuil ve Normandiya sahili manzaraları başta olmak üzere büyük miktarda Monet ve Pissarro tablosunun (*Şapkalı Küçük Köylü Kızı*, 1881, National Gallery, Washington); birçok Sisley ve Morisot'nun (*Çamaşır Seren Köylü Kadın*, 1881, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag); özellikle de *İki Kız Kardeş* (1881, The Art Institut of Chicago) ve *Kayıkçıların Öğle Yemeği* (1880-1881, The Phillips Collection, Washington) gibi görkemli Renoir tablolarının varlığı, halkın ilgisinde bir hareketlenmeye sebep olur ve bu kez sürekli bir başarının başlangıcı demektir bu.

Manet ise, Salon'da, en göz kamaştırıcı yapıtlarından birini, *Folies Bergère Barı* (1881-1882, Coutauld Institute, Londra) tablosunu sergiler. Bu, son tablolarından biridir aynı zamanda, çünkü ertesi yıl, 30 Nisan 1883'te hayata veda eder. Cenaze töreninde, tabut örtüsünün ipleri Güzel Sanatlar bakanı ve dostu olan Antonin Proust, Emile Zola, eleştir-

menlerden Philippe Burty ve Thédore Duret, ressamlardan Alfred Stevens ve Claude Monet tarafından tutulur. Zola, ertesi yıl, Manet'nin ölümünün ardından Güzel Sanatlar Okulu'nda düzenlenen serginin kataloguna bir önsöz yazar. Serginin hemen sonrasında bir satış gerçekleştirilir. Fransız müzeleri alımdan kaçınır, ama Caillebotte, de Bellio ve Faure gibi büyük koleksiyoncular orada hazır bulunurlar; kompozitör Emmanuel Chabrier de *Folies Bergère Barı* tablosunu alır.

Kendine rağmen empresyonizmin öncüsü olarak görünen ressam, tam da grubun arasındaki bağlantının kopmaya başladığı bir anda yaşamını yitirmiştir.

V. – Empresyonizm buhranda

1880'li yılların başlangıcından itibaren, empresyonist ressamların yapıtları arasındaki farklar belirginleşmiş ve grubun kesin olarak dağılma süreci çoktan başlamıştır.

Cézanne, 1877'den beri empresyonistlerle birlikte sergi açmamıştır; yapıtlarını görebilmek için, Clauzel sokağındaki Tanguy Baba'nın yerine gitmek gerekmektedir. Orada, birkaç resim meraklısı bulabilir. Sayıca az olsalar da, çoğu için, Degas'nın dediği gibi "meslekten"dirler; bu, mesleği iyi bildikleri anlamına gelir. Gauguin, Pissarro ve daha sonraları da Signac, işin erbapları olarak, Tanguy Baba'nın yerinden Cézanne'ın tablolarını satın alır. Kısa bir süre içinde "Aix Üstadı" olarak adlandırılacak olan Cézanne'ın resmi, Pissarro'nun yanında uyguladığı son derece ölçülü empresyonizmden tamamen uzaklaşır. Cézanne, zaten önceden, tek

başına yeniestetik yollara sapmıştır. Renoir'ın şehvetli, yıkanan kadınlarıyla hiçbir ortak yönü olmayan, açık havada nü'ler çizmektedir. Bu nü'lerin geometrik şekilli vücutları; genellikle çevreden esinlenilmiş hatlara, ağaçların ve bitkilerin hatlarına uyar ve ciddi anlamda yapılaşmış bir kompozisyonu vurgular (*Yıkanan Beş Kadın*, 1877-1888, Musée Picasso). Cézanne'ın yapıtı, Monet'nin yapıtının canlılığına asla ulaşamaz. Sanatçı, yavaş, eğik, düzenli bir fırça vuruşuna sahiptir ve yüzeyin bütününü hep aynı şekilde ele alır, derinliğin ya da konunun etkileri olmaksızın, ön ve arka planı ayırmadan, ağaç kabuğunun yapraklarını da yıkananların cildini de ayırt etmeden. Estaque manzaraları da, tuvale etkili bir bütünlük veren benzer bir uygulamayla resmedilmiştir (*L'Estaque*, 1878-1879, Musée d'Orsay, Paris). "Yapıcı" olarak nitelendirilen, 1880'li yılları kapsayan dönemde, portreler de yapmıştır; bunlardan en önemlisi, formların geometrik olarak sadeleştirilişiyle dikkat çeken *Paul Cézanne'ın Portresi, Ressamın Oğlu* (1883-1885, Musée de l'Orangerie, Paris) tablosudur.

Pissarro'ya gelince, o da her zaman kırsal yaşamla ilgilenir ama uzun süre peyzajlar yaptıktan sonra figüre ayrıcalık tanır. Bu dönemdeki tabloları özellikle, Milet tarzında, ama her tür dinsel yan anlamdan kurtulmuş olarak resmedilen köylü kadın tasvirleri içerir. *Berjer* adlı tablosunda (1881, Musée d'Orsay, Paris), figür bütün espası işgal eder, gökyüzü orada yoktur ve bitkilerden oluşan fon, tuvali bir bütün haline getiren halı gibi bir motif yaratır. Pissarro'nun, her zaman sağlam kurulmuş olan yapıtları böylelikle onun kesinlik ihtiyacını tekrar doğrular, deseni ve formların birliğini vurgular.

Berthe Morisot, ilk empresyonizmden tamamen uzaklaşmadan 1880'li yıllar süresince hep daha serbest ve taramalı bir üslupta açık hava resimleri yapar, kendi çevresini, özellikle de kızı Julie Manet'yi konu edinir. Aynı zamanda, *Banyo* (1885-1886, The Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown) ya da *Kır Evinin İçi* (1886, Musée d'Ixelles, Brüksel) gibi,genellikle kadın dünyasına ithaf edilmiş sayısız iç mekân resminin de yaratıcısı olur. Tabloları, giderek kişiselleşen bir sanatın göstergesidir; kavrayışı yüksek biri olan Fénéon, 1886'da, Morisot'nun yapıtları hakkında, "Bütünüyle zarafet: rahat, aydınlık, sağlam bir resim tarzı; yapmacıktan uzak kadınsı bir çekicilik; doğaçlama görünüme rağmen, tartışılmaz bir doğruluğun değerleri," demiştir.

Hepsinin içinde ilk empresyonizme en sadık kalan Sisley'dir; Argenteuil dönemindeki üslubundan çok az ayırt edilen bir üslupla, aralıksız olarak suyu ve sudaki yansımaları resmeder. *Saint-Mammès'te Loing* (1885, Philadelphia Museum of Art) tablosu, suya hâkim olduğu, tatlı bir gökyüzünü ve tatlı bir ışığı yansıtan derli toplu ve biraz kendi kendini tekrar eden kompozisyonlarına iyi bir örnektir.

Caillebotte ise, sonradan empresyonizme yaklaşmak suretiyle arkadaşlarının çoğunun izlediği yola ters bir yol izler. Büyük tablosu *Parke İşçileri*, 1876 sergisinde dikkat çeker çünkü çok özel bir yenilikle resmedilmiştir. Nötr bir renk dizisi içinde boyanmış tuvallerine neredeyse fotoğrafsı bir hava veren realizm ve desen belirginliğinin karışımı, resminin karakteristik özelliğidir. Caillebotte, ilerleyen yıllarda da bu yolda devam eder ve daha açık renkler kullanmasına rağmen en iyi özelliklerini koruduğu şehir manzaraları res-

meder (*Paris Sokağı; Yağmur Zamanı*, 1877, The Art Institute of Chicago; *Avrupa Köprüsü*, 1876, Musée du Petit Palais, Cenevre). Ailesinin mülkü olan Yerres'de yaptığı tablolarla (*Périssoires*, 1878, Güzel Sanatlar Müzesi, Rennes) modern yaşamı canlandırdığı tablolar da (*Bir Kahvede*, 1880, Güzel Sanatlar Müzesi, Rouen) belirgin bir desen, ısrarcı bir perspektif ve belirgin bir kontrast tercihiyle birlikte, figürün başrolü oynadığı çok bileşik bir sanatın göstergesidirler. Caillebotte, 1881'de, Monet, Renoir ve Sisley'in yıllardır gitmediği Argenteuil'ün karşısında yer alan Petit-Gennevilliers'ye yerleşir. Caillebotte'un peyzajları işte bu dönemde Monet'nin sanatına yaklaşır. 1882'ye doğru yaptığı Argenteuil'de *Yelkenliler* (Musée d'Orsay, Paris) ya da *Kuruyan Çamaşır* (1892, Wallraf-Richartz Mussum, Köln), akımın iki baş aktörü Monet'yle Renoir'ın bu akımdan uzaklaştığı anda benimsenmiş, tuhaf bir biçimde gecikmiş olan bu empresyonizmin en güzel örnekleri arasında yer alır.

1881'de, Renoir, Delacroix gibi Cezayir'e seyahat eder; ardından İtalya'ya gider; orada Raffaello'nun fresklerine hayran kalır ("hayranlığa değer bir yalınlık ve büyüklük"). Dönüşte, onu, resmini tartışma konusu yapmaya kadar götüren bir şüphe dönemi yaşar. Vollard'a şöyle yazar: "Empresyonizmin sonuna kadar gitmiştim ve ne çizim yapmayı ne de resim yapmayı bildiğimi gözlemliyordum. Tek kelimeyle, bir çıkmazdaydım."[4] Renoir, o günden başlayarak, rengi geri plana atıp çizgiye öncelik verir. Açık havada çalışmayı da

4) A. Distel, *Renoir*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 1985, s. 232.

işin içine katar ve büyük ebatlı resme döner. *Bougival'de Dans* (1882-1883, Museum of Fine Arts, Boston), *Şehirde Dans* ve *Köyde Dans* (ikisi de 1882-1883, Musée d'Orsay, Paris) adlarını taşıyan üç pano, doğal büyüklükte resmedilmiş çiftler karşımıza çıkar. Tablolarının karakteristiği olan, son derece ustaca oluşturulmuş kompozisyon ve iddialı desen, 1887'de, *Yıkanan Kadınlar* (1887, The Philadelphia Museum of Art) tablosuyla doruk noktasına erişen, geleneğe dönüşün işaretleridir. Sanatçı, bir dizi desen ve hazırlayıcı etüt yardımıyla, Girardon'un hafif kabartmasından alınmış bu büyük nü sahnesini, atölyede uzun uzadıya hazırlar. Ölçülü bir kompozisyon, daha pürüzsüz bir görünüş, belirgin bir desen ve daha soğuk renkler, sadece sönük bir başarıya ulaşan ve çiğ ya da Ingresvari olarak nitelendirilen o yılların ürünlerinin karakteristiğidir: Pissarro, 1888'de oğlu Lucien'e, "Herkesin, Durand'ın (yapıtlarını alıp satan tüccar Durand-Ruel), eski resimseverlerin, romantik döneminden çıkma girişimlerine acıyıp ona kızdıklarını itiraf etti," diye açıklar.

Monet, 1883'te, Renoir'la birlikte Fransa'nın güneyini keşfe çıkar. Beraber, Estaque'a gidip, Cézanne'ı ziyaret ederler ve ertesi yıl Monet, tek başına, zengin bitki örtülü Bordighera'nın bahçelerini resmetmek üzere geri gelir. *Kurbağalı Dere* ve motif üzerine yan yana çalışma dönemi artık miadını doldurmuştur ve artık iki arkadaş birbirinden farklı yollara yönelmiştir. Işığa ve Akdeniz manzaralarına kendini kaptıran Monet, birkaç yıl sonra, Giverny'deki bahçesinin ona esinleyeceği yapıtları önceleyen, yoğun renklerle, lirik çağrışımlarla yüklü ve bol devinimli tablolar yapar (*Bordighera'da Villalar*, 1884, Musée d'Orsay, Paris). 1878'de ayrıldığı

Argenteuil resimlerini içeren parlak dönemden sonra Monet, Vétheuil'e yerleşmiştir; orada hastalığın zehir ettiği günler geçirir, 1879'da karısı Camille ölür. Bu döneme ait tablolar, özellikle de Seine kıyılarını ve Ocak 1880'de buzların çözülmesini betimleyen kış manzaraları, tuvali hemen hemen eşit iki bölüme ayıran bir ufuk çizgisiyle yalın bir biçimde ifade edilen minimal bir kompozisyonla, donuk tonlarla, gri bir ışıkla ve öncekilere göre daha gevşek bir dokunuşla ayırt edilir. 1881'de, o günden itibaren hayatını paylaşacak olan Alice Hoschedé ile birlikte yerleştiği Poissy dönemi, ardından 1883'te temelli yerleştiği bir Normandiya köyü olan Giverny dönemi, sanatının yenilenişinin başlangıcı olarak belirlenir. 1886'da yaptığı, *Şemsiyeli Kadın* tablosunun iki versiyonu (1886, Musée d'Orsay, Paris) ve *Giverny'de Kayık* (1887, Musée d'Orsay, Paris) alışılmadık derecede büyük olan ebatlarıyla olduğu kadar, iyice düşünülmüş olup, insan figürünü merkez alan kompozisyonlarıyla da bu yenilenmenin kanıtlarıdır. Monet, bizzat, empresyonizmin ötesine gitmenin gerekliliğini hisseder. Ancak Renoir'ın aksine geçmişe dönmez ve yaratıcılığını üstlenebileceği yeni bir resmin olanaklarını büyük bir ustalıkla araştırdıktan sonra, kendisini ilk empresyonizmden çok uzaklara götürecek olan yeni bir estetik serüvene atılır.

1870'li yılların ürünleri karşısında neredeyse genel bir tavır olan stilistik mesafe alışa, empresyonist grubun içinde, coğrafi dağılma tekabül eder. Cézanne Güney'e, Aix'ye çekilmiş, orada, empresyonizmi bir müze sanatı haline getirmeye karar vermiştir. Sisley, 1882'de, Paris'in güneyine, Fontainebleau ormanı yakınlarındaki Saint-Mammès'e temelli yerleş-

miştir. Monet 1883'te Normandiya'da bulunan Giverny'ye yerleşir; ertesi yıl Pissarro da, Anvers'den ayrılıp Eragny'ye giderek Paris'ten uzaklaşır. Bu uzaklaşmayı telafi etmek için, ressamlar ve arkadaşları –göreceli bir başarıyla da olsa– kışın, ayda bir kez, Riche kahvesinde düzenlenecek "empresyonist akşam yemekleri"nde buluşmaya karar verirler.

VI. – Yeni sergi koşulları

1880'li yıllar, bu dağılmanın başlangıcına işaret ediyorsa da, aynı zamanda, yavaş yavaş yaşam koşulları iyileşmeye başlayan empresyonistler için kabul görme vaktinin geldiğini de gösterir. Reddedilenler Salonu'nun efsanevi günlerinden beri sergi koşulları çok değişmiştir. Hem yönetmelik hem de Salon'a giriş giderek esnekleşmiştir, ancak bu, 1880'lerin başında yeni kurulların oluşturulmasına engel olmamıştır. Yepyeni salonlar, artık yenilikçi ressamların yapıtlarını sergilemektedir. XX'ler Derneği Salonu, Şubat 1884'te, Brüksel'de kapılarını açar. Aynı yıl, Paris'te, birinci Bağımsız Sanatçılar Salonu, sloganını gururla ilan eder: "Jürisiz ve ödülsüz". Salon, en cüretkâr sanatsal girişimlerle açılır. 1884'te, Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin kuruluşu vesilesiyle, gelecek vaat eden iki genç ressamın sembolik olarak kapışmasına tanık olunur: Seurat ve Signac. Güzel Sanatlar Okulu'ndan çıkan Georges Seurat (Paris, 1859-1891) 1884'te birinci Bağımsız Sanatçılar Salonu'nda, özgünlüğüyle yeni sanatsal eğilimlerin habercisi olan, *Asnières'de Suya Girenler* (1883-1884, National Gallery, Londra) adını verdiği büyük bir

tablo sergiler. Yapıtın teması empresyonist ikonografiye sıkı sıkıya bağlı olsa da, mat tonlardaki bu statik tablonun biçimsel olarak işlenişi, açıkça, büyük resmi dekoratör ressam Puvis de Chavannes'ın yeteneğine saygı ifadesi taşımaktadır.

Modern ressamlara kapılarını açan yeni kurumlara, empresyonist yapıtları sergilemeye başlayan galeriler de eklenir; özellikle de, Boussod, Valadon ve ressamın kardeşi Théo Van Gogh tarafından yönetilen Cie galerisi. 1882'de, şatafatlı Petit galerisi, Paris'te, Sèze sokağında tantanalı bir törenle açılır. Georges Petit, burada, müzayedeler ve prestijli sergiler düzenler. Monet, 1885'ten itibaren, Renoir ise ertesi yıl, sadık Durand-Ruel'in bu yeni rakibinin yerinde yapıtlarını sergiler. Ama Durand-Ruel kimseye borçlu değildir ve hep yeni işlerin peşindedir. 1886'da, New York'ta, üç yüzden fazla yapıtın yer aldığı Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris başlıklı bir sergi düzenler. Tabloların satışları ve olumlu eleştiriler serginin süresinin uzatılmasını sağlar. Bu, empresyonizmin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müthiş başarısının başlangıcıdır; empresyonizm orada geniş bir kabul görür. Bütün bunlar, zor durumdaki arkadaşlarının davasını, Amerikalı koleksiyoncuların yanında bıkıp usanmadan savunan Mary Cassat'nın desteğiyle Duran-Ruel'in hareket geçmesi sayesinde olur.

Empresyonistlerin şöhreti yalnızca Fransa'ya değil sınırların ötesine de yayılır. Almanya'da, Carl Bernstein, Monet ve Manet'nin tablolarını satın alır ve bu yapıtlar, 1883'te, Durand-Ruel'e ait olan tablolarla birlikte, Fritz Gurlitt'in Berlin'deki galerisinde sergilenir: Almanya'daki ilk empresyonist resim sergisi bu olur. Buna paralel olarak, Durand-

Ruel, Londra'da hâlâ sergiler düzenlemektedir. Eleştirmen Frederick Wedmore, *Fortnighlty Review* için, bugün, konu hakkında İngilizdilinde yayınlanmış ilk önemli makale olarak kabul edilen "The Impressionists" başlıklı bir metin kaleme alır.

Durand-Ruel, 1883'ten itibaren, Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley'in yapıtlarından oluşan bir dizi kişisel sergi düzenler. Artık, halkın karşısına birey olarak çıkmaktadırlar; ortak isyanın devri geçmiştir.

Paris'te, Berthe Morisot ve kocası Eugène Manet, 1886 sekizinci "empresyonist" sergisini düzenlemeye uğraşmaktadır. Grubun son sergisi olan bu serginin sonucu, empresyonizm tarihiyle başlayan dönüm noktası için simgesel niteliktedir. Biraz uyumsuz olan bu sergi, empresyonist hareketin dağılışını yansıtır ve daha sonra "post empresyonizm" adı altında toplanacak yeni eğilimlerin doğuşunu müjdeler. Sembolizm, Odilon Redon'un yapıtlarıyla, ilk bu sergide kendini gösterir; onun yapıtlarıyla empresyonistlerin yapıtları arasında bir benzerlik kurmak güçtür. Çeşitli nedenlerle Cézanne, Sisley, Caillebotte, Monet ve Renoir grubun son sergisine katılmak istemez. Monet ve Renoir, Georges-Petit galerisinin uluslararası sergisinde yer alır, böylelikle Degas'yı birinci sırada bırakırlar. Ve Degas'nın katılımı yine göz kamaştırıcıolur. Sergiduvarlarına, onun, bu türün alışılmış basmakalıp resimleriyle ilgisi olmayan doğal ve gerçekçi duruşlarda, yıkanan, kurulanan, saçlarını tarayan kadınlardan oluşan bir dizi nü tablosu asılmıştır (1886, *Banyo*, Musée d'Orsay, Paris). Mary Cassat, seçkin yapıtlarından birçoğunu sergiler; *Dikiş Diken Kadın* (1880-1882, Musée d'Orsay,

Paris) ya da *Plajda Çocuklar* (1884, National Gallery of Art, Washington). Guillaumin, diğerleri arasında –özellikle– *Bir Genç Kızın Portresi* (1886'ya doğru, Rijkmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) tablosunu; Berthe Morisot ise *Saçını Yapan Genç Kadın* (1886'ya doğru, Sterling and Francine Clark Art Institut, Williamstown) tablosunu sergiler. 1880'lerin başındaki mali kriz sırasında Borsa'daki işinden ayrılan Gauguin ve o günden sonra bütün zamanını resme adar. Yapıtları, gün geçtikçe Pissarro'nun sanatından bağımsızlaşır (*Yıkanan Kadınlar*, 1885, The National Museum of Western Art, Tokyo). Pissarro'ya gelince, kısa bir süre sonra "neo-empresyonizm" adını alacak olan yeni resim ekolünün yanında yer alır. Camille Pissarro'nun *Penceremden Görünüm*, Eragny (1886, The Ashmolean Museum, Oxford) ve *Elma Toplayanlar* (1886, Ohara Museum of Art, Kurashiki) adını taşıyan en yeni yapıtları, eski empresyonist tablolardan farklı bir estetik içerir ve serginin en cüretkâr tablolarıyla birlikte sergideki en son salonda toplanır. Bu yapıtların içinde Seurat'nın, *Grande-Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* (1884-1886, The Art Institute of Chicago) adlı tablosu, empresyonizmi bir müze sanatı haline getirmeyi, optik ve estetik kurallara dayanan bilimsel bir sanatı yüceltmeyi amaçlayan yeni bir ekolün manifestosu gibi görünmektedir. Seurat, daha önce *Yıkanma* (Asnières) tablosunda yaptığı gibi, empresyonist esinli bir temayı, Seine kıyısında çağdaş boş vakitleri resmeder. Ancak, pazar günü kalabalığının canlılığını ve hareketini tuvale aktarmayı denemeye kalkışmamış ve kısa süreli ışığın etkisiyle ilgilenmemiştir. Tam tersine, tablosu figürlerin ve peyzajın ebediyen donmuş ol-

duğu büyük, hareketsiz bir fresk gibi görünmektedir. Puvis de Chavannes'ın sanatına duyduğu hayranlık her zaman için açık seçik ortadadır. Buna karşılık, Seurat'nın benimsediği teknik tartışmasız yeni bir tekniktir. Çağdaş yaşama gösterdiği saygı, duru renkli küçük noktalarla sallanan bir halının görünümüne bürünür ve empresyonist tekniğe yeni yeni alışmaya başlayan ziyaretçileri şaşkına çevirir. Renklerin bütün canlılığını ve parlaklığını korumak için, "optik karışım", yani tuvalden belli bir mesafede, izleyicinin retinası tarafından tamamlanan karışım, ressamın paleti üzerindeki tonların karışımının yerine geçmelidir. Bundan başka, tablonun kompozisyonu, çizgilerin, formların ve renklerin, soyut kurallara bağlı olarak düzenlendiği ve yalınlaştırıldığı ideal bir uyumun kurallarına tabidir. Yenilikle ve yeni renk kuramının bilimsel niteliğiyle büyülenen Pissarro, bölme tekniğini denemiştir ve Seurat'nın ve arkadaşı olan Signac'ın sergiye katılımını desteklemiştir. Alaylı bir ressam olan Paul Signac (Paris, 1863-1935), renklerin bölünmesi tekniğini benimsemeden önce, renklerin Monet, Guillaumin, Degas ve Caillebotte'a duyduğu hayranlık nedeniyle, sanatını empresyonizm bayrağı altına yerleştirmiştir. Signac, iki ekolün arasındaki bağlantıyı vurgulamak için, yapıtlarını, empresyonist eğilimli peyzajların yanında sergiler. *Şapkacılar* (1885-1886, Fondation Bührle, Zürih) adlı yapıtı, yeni ekole dahil olduğunu belirten figürler içeren büyük bir "bölünmüş" tablodur. Camille'in oğlu Lucien Pissarro (Paris, 1863-Hewood, Somerset, 1944), onların yanında iki natürmortla, ahşap üzerine gravürlerini sergiler ve kendi çapında bölmeci tekniği dener. Félix Fénéon, bu vesileyle, kendisinin ve arkadaş-

larının kanaatini dile getirdiği 1886'da Empresyonistler başlıklı bir yazı yayınlar: empresyonizm kurtarıcı bir sanatsal akım olmuştur ama artık zamanı geçmiştir. Monet ve arkadaşlarının "romantik" empresyonizmi, yerini, Seurat ve rakiplerinin, yakında "neo-empresyonist" olarak adlandırılacak olan "bilimsel" empresyonizmine bırakmalıdır.

Aynı yıl Zola, Paris'in çağdaş sanat ortamını irdeleyen romanı *Yapıt*'ı yayınlar. Yazar, birçok arkadaşının içinde yer aldığı bu çevrenin bütün mecralarını gayet iyi bilir, ama *Yapıt*, empresyonist resme olan bağlılığının sınırlarını ortaya koyar. Zola, romanının kilit kahramanı olan Claude Lantier karakterini yaratmak için, Manet'nin, Monet'nin ve özellikle de çocukluk arkadaşı Cézanne'ın hayatından esinlenmiştir. Ancak Claude Lantier bir dâhi olarak gösterilse de, burada söz konusu olan sanatsal arayışından tatmin olmayarak, kitabın sonunda intihar eden, amaçlarına ulaşamamış, başarısız bir dâhidir.

Gerçekse çok farklıdır.

1886'dan itibaren, empresyonizm, "post-empresyonist" denilen yeni bir sanatçı kuşağının, neo-empresyonistlerin; Gauguin'in, Van Gogh'un, Toulouse-Lautrec'in, ayrıca Gauguin'in resmine duydukları ortak hayranlık sayesinde bir araya gelen, dekoratif sanata meraklı genç ressamların oluşturduğu heterojen bir grup olan Nabilerin ortaya çıkmasına yol açar. Monet ve Cézanne'ın yapıtları ise, ilk empresyonizmden tamamen uzaklaşıp, doğrudan doğruya 20. yüzyılın araştırmalarının habercisi olan bir sanata yönelirler. 1886'da, resim tarihinde yeni bir sayfa açılır.

III. Bölüm

POST-EMPRESYONİZM

"Empresyonizm" teriminden daha belirsiz olan "post-empresyonizm" terimi, daha geç ortaya çıkan, kullanışlı ve biraz da içine her şeyin doldurulduğu türde bir ifadedir. Bu terimi, 1910 yılında, Londra'daki Grafton Gallery'de düzenlenen Manet and the Post-Impressionists başlıklı bir sergi dolayısıyla sanat eleştirmeni Roger Fry icat etmiştir. Galeride, Manet'nin tablolarının yanında, diğerlerinin arasında ve karmakarışık bir halde, Cézanne'ın, Gauguin'in, Signac'ın, Cross'un, Denis'nin, Maillol'ün ve ayrıca Matisse, Picasso, Puy, Redon ve Herbin'in tabloları da yer alır. Serginin, stilistik ve kronolojik planda çok geniş bir sanatçı yelpazesini bir araya getirmiş olduğu söylenir.

"Post-empresyonist" terimi burada tam olarak, doğrudan doğruya ilk empresyonizmden gelen ve onu, 20. yüzyıl sanatının doğuşuna kadar geliştirmekte payı olan ressamları ifade eder. İlk dönem empresyonist ressamların, Monet'nin, Renoir'ın ya da Cézanne'ın sonraki yapıtlarını da içine alır.

Terim, ayrıca, 1886'dan yüzyıl dönümüne kadar, ilk önce bir empresyonist evreden geçip, sonra resimle ilgili yeni yollar keşfeden genç ressamları da kapsar. Burada söz konusu olanlar, özellikle neo-empresyonistler, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec ve ayrıca Vuillard'la Bonnard başta olmak üzereNabilerdir. Yapıtlarında sembolizm etkileri de bulunan Gauguin'in yanı sıra, post-empresyonist sanatçıların büyük çoğunluğu peyzaja ve çağdaş yaşama sadıktır. Bu ressamların hepsi de eşit derecede renk tutkunudur ancak renk, her birinin kişiliğine göre son derece farklı rezonanslar alır. Cézanne, tablosunu formu, hacmi ve uzamı meydana getiren boya vuruşlarından başlayarak, yavaş yavaş oluşturur. En sonunda beyaz nilüferler temasını keşfederek kurallara bağlı olmayan bir dünya yaratan Monet için renk, tam tersine, bir yapıbozum aracıdır. Neo-empresyonist bölmecilik kuramını geliştirmek için optik kurallara dayanan Seuratve Signac için de bilimsel nitelikte bir analiz konusu teşkil eder. Gauguin için anlam yüklü olan renk, Van Gogh'ta, yoğun ve acılı bir duygululuk ifade eder. Nabiler tarafından içtenci bir üslupta ele alınır, ama bu durum rengin, Bonnard'ın geç dönem yapıtlarında olağanüstü bir lirizme ulaşmasını engellemez.

Post-empresyonizm, empresyonizmden daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. 1880'li yılların sonunda, bizim için önem taşıyan ressamların çoğu Paris'i, Île-de-France'ı ve Normandiya kıyılarını terk ederler. Sırasıyla, uygarlaşmamış Brötanya'yı, güneşin altında hiç değişmeden öylece kalmış Güney'i ve Tahiti ile Markiz Adaları gibi uzak ve gizemli adaları keşfederler. Post-empresyonizm, empresyonizmden daha da fazla, –sık sık bağlarını koparsalar da– güzergâh-

ları kesişen, ama yapıtları birbirinden bağımsız kalabilen şahsiyetlerin oluşturduğu bir kavramdır.

I. – Neo-empresyonizm

Neo-empresyonistler, önderleri sayılan Seurat'yla birlikte, gerçek bir grup olarak ortaya çıkan tek örnektir. 1886 Mayıs'ında, Seurat, Signac ve Pissarro, sekizinci (ve son) empresyonist sergide ilk "bölmeci" yapıtlarını sergilerler. Ağustos ayının sonunda, İkinci Bağımsız Sanatçılar Derneği Salonu dolayısıyla yeniden yapıtlarını izleyiciye sunarlar; burada daha tutarlı bir sergi gerçekleştirirler. Sergide bu kez, Signac imzalı daha az empresyonist yapıt vardır ve yeni teknik kesin olarak kendini kabul ettirir. Ayrıca, "neo" sergiciler çevresi çoktan genişlemiştir. Albert Dubois-Pillet de (Paris, 1846-Le Puy-en-Vellay, 1890) gruba katılmıştır. Seurat ve Signac, 1884'te Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin kuruluşu sırasında karşılaştıkları, büyükölçüdeortadan kaybolmuş olan yapıtları kötü olarak bilinen, Cumhuriyetçi Muhafız Birliği'ne bağlı bu Saint-Cyr Harb Okulu öğrencisi alaylı ressamı iyi tanımaktadır. 1886 yılının sonunda Eleştirmen Félix Fénéon, L'Art Moderne'deki (Modern Sanat) bir makalesinde ilk kez "neo-empresyonist" terimini kullanır: "Gerçek şu ki, neo-empresyonist yöntem olağanüstü dikkatli bir göz gerektiriyor."[1] "Noktacılık" teriminin yanlış kul-

1) F. Fénéon, *L'Impressionnisme aux Tuileries*, L'Art moderne, 19 Eylül 1886, s. 300-302.

lanılmış bir terim olduğunu ve neo-empresyonistlerin bunu çürüttüğünü, çünkü fazlasıyla indirgeyici bulduklarını hatırlamakta fayda var burada. Usanmadan, neo-empresyonist "noktalar yapmaz, böler"[2] diye belirten Signac, "Bize böyle resim yaptıran, güzel renk aşkıdır, nokta düşkünlüğü değil," der. 1887'de Charles Angrand (Cirquetot-sur-Ouville, 1854-Rouen, 1926) ve Luce de onlara katılır; tabii yine Bağımsızlar Salonu'nda. Küçük bir çevreden gelen Maximilien Luce (Paris, 1858-1941) Komün katliamlarının kötü hatırasını hiç unutamamış ve hayatı boyunca ateşli bir anarşist olarak kalmıştır, bu özelliğiyle Pissarro, Fénéon ve Signac'a benzer. On dört yaşından beri bir gravürcünün yanında çıraklık yapan Luce, Académie Suisse'te ve Carolus-Duran'ın atölyesinde resim çalışır.

1888'den itibaren "bölmeci" anlayışı benimseyen Léo Gausson (Lagny-sur-Marne, 1860-1944) ile suluboya ressamlığıyla işe başlayan, Lucien Pissarro'nun arkadaşı Louis Hayet de (Pontoise, 1864-Cormeilles-en-Parisis, 1940) "neo" akımının ilk öncüleri arasında yer alır.

Kendi tekniğinin yayılması karşısında ilgisiz kalan ve bundan pek de hoşlanmayan Seurat ise, yapıtını düzenli olarak geliştirir. Yazın Paris'ten ayrılır ve Normandiya'ya gidip, Grandcamp'ta ve Honfleur'de, Port-en-Bessin'de ya da daha kuzeydeki Gravelines'de, şiirsel olduğu kadar yalın da olan deniz manzaraları çizer. Ancak enerjisinin büyük bir bölümünü, kışın, *Asniéres'de Suya Girenler* ve *Grande-Jatte*

2) P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, F. Cachin'in sunumuyla, Paris, Hermann, "Savoir", 1978; yeni basım, 1983, s. 35.

Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası tablolarını izleyen büyük gündelik yaşam sahneleri yapmaya adar. Doğaya bakarak yapılmış taslaklara ve çizimlerden yola çıkılarak titizlikle oluşturulmuş resimlerdir bunlar. Konuya göre yapılmış bu çizimler, atölyenindinginliğinde işlenmiştir; tıpkı Conté kalemle çizilmiş, ışık ve gölgenin çatıştığı ve formları ustalıkla ortaya koyduğu, çevre çizgisi olmayan esrarengiz yapraklar gibi. Büyük kompozisyonu *Poz Veren Kadınlar* (Merion, Barnes Fondation) Seurat'yı, 1886'dan 1888'e kadar, ardından *Sirk Gösterisi* (The Metropolitan Art Museum, New York) 1887'den 1888'e kadar, sonrada *Chahut* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) 1888'den 1890'a kadar meşgul eder. Sanatçının hayatı, *Sirk* adlı tablosunu (1890-1891, Musée d'Orsay, Paris) tamamladığı sırada aniden sona erer. Seurat, 1891'de, otuz bir yaşında, bulaşıcı anjine yakalanarak ölür.

Bir önceki yıl ölen Dubois-Pillet'nin ardından Seurat da ölünceyeni ekolün geleceği tehlikeye girmiş gibi görünür. Camille Pissarro bölmecilikten vazgeçmiş ve daha gelenekçi bir empresyonizme dönmüştür. Neo-empresyonizm meşalesini yeniden ele alan son derece mücadeleci ruhlu Signac olur. 1886'dan itibaren, o da bölmecilik tekniğinin olasılıklarını araştırmış; *Yemek Odası. Opus 152* gibi (1886-1887, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) natüralist eğilimli ya da muhteşem *Félix Fénéon'un Portresi. Opus 217* gibi (1890-1891, The Museum of Modern Art, New York) daha dekoratif olan büyük iç mekân resimleri yapmıştır. Seine kıyıları üzerinde, Andelys'te ya da Asnières'de, Clichy'de ve Herblay'de, bir sürü neo-empresyonist peyzaj çizmiştir. Tutkulu bir denizcidir, nehre ve denize ayrıcalık tanır ve

yine Collioure'da, Cassis'te, Portrieux'de, Saint Briac'ta ve Concarneau'da bir süre kalır ve buralarda görkemli deniz manzaraları yapar. Son derece ustaca düzenlenmiş, iyi tasarlanmış ve neredeyse soyut olan bu tablolar, bir renk armonisi teması üzerine incelikli çeşitlemeler olarak görünürler. Bıkmadan usanmadan kendi görüşünü yaymaya çalışan Signac, yandaşlar edinmeye devam eder. Belçikalı ressam Alfred William, bir başka deyişle Willy-Finch'in (Ostende, 1854-1930) ve grubun portrecisi olan Théo Van Rysselberghe'in (Gent, 1862-Saint-Clair, 1926) gruba katılması yine Signac'ın sayesinde olur. Van Rysselberghe de, Georges Lemmen'i (Schaerbeek, 1865-Uccle, 1926) ikna eder. Signac, 1891'de, "neo" hareketine, en sadık temsilcilerinden birini, Henri-Edmond Cross'u da kazandırır (Douai, 1856-Le Lavandou, 1910). Ateşli Signac'ın etkisiyle, birçoğu az çok cesaretle kendilerini bu konuda denerler.

İçlerinde, önce bölmeciliği kısaca deneyip, sonra da daha kişisel yöntemler yoluyla rengin olasılıklarını araştıran ilk Van Gogh olur.

Signac ve Van Gogh, 1887'de, Tanguy Baba'nın yerinde karşılaştığında neo-empresyonizm henüz bir yaşındadır ve yeni teknik, sanatsal gündemin merkezine yerleşmiştir.

II. – Van Gogh Paris'te

Bir yıl önce, 1886'da, Hollandalı ressam Vincent Van Gogh (Groot-Zundert, 1853-Auvers-sur-Oise, 1890) Paris'te tablo tüccarı olan kardeşi Théo'nun yanına gider. Her ikisi

de daha önceden, amcaları Vincent Van Gogh'un desteği sayesinde önemli bir galeri olan Goupil ve Oğulları'nın çeşitli şubelerinde –Paris, Londra, Lahey– çalışmıştır. Genç Vincent, Paris'e geldiğinde otuz iki yaşındadır. Arkasında pek de inandırıcı olmayan bir tüccarlık deneyimi bırakmış, Belçika'nın madencilik bölgesi Borinage'da papaz olmaya bile kalkışmış ama pek başarılı olamamıştır. Her şeyden önce ressamdır ve Hollanda'nın Brabant bölgesindeki köylüleri sert ve karanlık bir üslupta resmettiği yapıtı daha o zamandan özgünlüğü ile kendini belli eder. Anvers Akademisi'nde kısa süre öğrenim görür ama asıl Paris'te modern sanatı, yani, açık renkleri ve hoş ışığıyla empresyonizmi keşfeder. Vincent, büyük bir istekle Paris sergilerini gezer; resmi Salon'u olduğu kadar sekizinci empresyonist sergiyi, Bağımsız Sanatçılar Salonu'nu ve tabii Georges-Petit galerisinde yer alan Monet ve Renoir sergilerini de... 1886 sonbaharında, kutsal kitaba ve tarihöncesine dair sahneler konusunda uzman olan Fernand Cormon'un atölyesine giriş yapar. Paris'teki ilk yapıtlarının gösterdiği gibi, Van Gogh, toprak renkleriyle dolu bir realizmden gün geçtikçe daha göz alıcı olmaya başlayan bir sanata doğru hızla geçiş yapar. *Clichy Bulvarı* tablosundaki gibi (1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) Montmartre manzaraları ve *Asnières'de Voyer d'Argenson Parkı, Âşıklar* (1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) tablosundaki gibi Asnières manzaraları çizer; bu tablolarda, rengi gittikçe daha açıkyüreklilikle yoğunlaştırmasına imkân tanıyan bölmecilik tekniğini dener. Aynı zamanda portreyle de uğraşır; Tanguy Baba'nın (1887, Musée Rodin, Paris), sanat yapıtları satıcısı, İskoç Alexander Reid'in

(1887, Art Gallery and Museum, Glasgow) ve belki de metresi olmuş olan Agostina Segatori adındaki İtalyan bir kadının (1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) portrelerini yapar. Daha o zamandan, *İtalyan Kadın* tablosu (1887, Musée d'Orsay, Paris) ve bazı otoportreleri, içerdikleri yoğunlukla, daha anlatımsal bir sanatın habercisidir.

Van Gogh, Asnières'de, Emile Bernard'la da görüşmektedir; çok farklı bir renk kullanımı olan Bernard'la da, Signac'la olduğu gibi, Tanguy Baba'nın yerinde tanıştırılmıştır. Emile Bernard (Lille, 1886-Paris, 1941) Brötanya'da ve Normandiya'da resim yapmıştır ve sınıf arkadaşı Louis Anquetin'le (Etrepagny, 1861-Paris, 1932) birlikte kısa bir süre neo-empresyonist türde yapıtlar vermiştir. Bernard da Van Gogh gibi, Japon tahta baskılarıyla ilgilenmiş ve yine onun gibi Tanguy Baba'nın bir portresini yapmıştır (1887, Kunstmuseum, Basel). Düz renkli parçaları, tuvallerine, bölmelere ayrılmış vitray ya da emaye havası veren belirgin konturlarla çevrelemek suretiyle *cloisonnisme*'e[3] doğru bir gelişim gösterir (*Les chiffoniers: Asnières'de Demiryolu*, 1887, The Museum of Modern Art, New York). Van Gogh, Paris'te, Toulouse-Lautrec'le de tanışır.

III. – Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864-Malromé, 1901) Albi kökenli aristokrat bir aileden gelmektedir. At binerken

3) Cloisonnisme: Bölmelere ayırma. (ç.n.)

geçirdiği iki kazanın ardından, büyümesi tehlikeye girmiş ve sanatçı hoş olmayan bir fiziksel görünüme sahip olarak hayatınınsonuna dek engelli yaşamıştır. Toulouse-Lautrec, resme, 1881'de, at uzmanıolan Princeteau tarafından başlatılmış, ardından Bonnat'nın atölyesinegirmiş, burası 1882'de kapatılınca da Cormon'un atölyesine devam etmiştir. Ancak genç Toulouse-Lautrec'in hayranları, onun sanatı üzerindeki belirleyici etkiyi Puvis de Cahavannes'dan ya da Degas'dan aldığına inanırlar. Degas gibi, kısa sürede yetenekli bir portreressamı olarak kendini gösterir. Arkadaşlarının portrelerini, (*Emile Bernard'ın Portresi*, 1886-1887, Tate Gallery, Londra ve *Vincent Van Gogh'un Portresi*, pastel, 1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) ve de metresi, ressam Suzanne Valadon'un portresini (*İçki İçen Kadın*, 1889, The Fogg Art Museum, Cambridge) yapar. Sık sık Montmartre'ın sokaklarını ve kabarelerini dolaşır, bu kabarelerin ünlü figürlerini tuvallerine yansıtır: *Jane Avril Dans Ederken* (1891, Musée d'Orsay, Paris) ya da *Palyaço Kadın Cha-U-Kao* (1895, Musée d'Orsay, Paris). Ayrıca, mahallenin daha kibar insanlarıyla da ilgilenir ve onları tizilikle tasvir eder (*Şapkacı Kız*, 1900, Albi, Musée Toulouse-Lautrec). Toulouse-Lautrec, Degas gibi, art arda gösteri dünyasının, kabarelerin ve genelevlerin gerçek yüzünü (*Moulin de la Galette Balosu 1889*, The Art Institut of Chicago ve *Acemilerin Valentin le Désossé Tarafından Eğitilmesi* (Moulin Rouge), 1889-1890, Philadelphia Museum of Art) ya da daha aristokrat bir çevreye ait olanların eşsiz portrelerini yapar (*Eldivenli Kadın*, 1891, Musée d'Orsay, Paris). Yine Degas gibi, canlı ve belirgin bir desen tekniği kullanır. Mat

ve grafik etkiler elde etmek için boyalarını yağla karıştırır. Sanatsal yeteneklerinin toplamı, kayda değer bir üretkenlik gösterdiği afiş sanatına uygundüşer. Ancak alkoliktir ve kendisi de bohem Montmartre'ın ve yüzyıl sonunun simgesel figürlerinden biri haline gelir. Bir kliniğe yatırılır ve 1901'de ölür. Toulouse-Lautrec'le tanışmasının, Van Gogh'un kaderinde pek büyük bir etkisiolmasa da, Gauguin'le tanışması daha belirleyici olacaktır.

IV. – Brötanya'da ve Martinik'te Gauguin

1880'li yıllarda, önce Degas'nın sonra da Cézanne'ın etkisi Gauguin'in sanatında yavaş yavaş kendini belli eder ve Gauguin, kendisine Pissarro tarafından aşılanan empresyonizmden uzaklaşır. Gauguin de, neo-empresyonistler gibi anıtsallık peşindedir ve onun statik resimleri empresyonist resmin canlılığının karşıtıdır. Büyük düz renkli yüzeyler kullanır; fazlasıyla Japonizm etkisi altındaki sanatı özlü ve ilkel olanı amaçlar. Paris'ten uzaklaşmaya karar verir ve sanatçılara daha ucuz bir hayat ve daha ucuz modeller sunma avantajı olan Brötanya'yıseçer. Gauguin, 1886 Temmuz'unda Pont-Aven'e gider ve orada, üç aylığına, Gloanec pansiyonuna yerleşir. Modernlikten nasibini almamış bir doğa ve bir halk karşısında büyülenen birçok İngiliz ve Amerikalı ressam bu Brötanya kasabasında bir süre yaşamayı alışkanlık haline getirmiştir. Pont-Aven'de o zamanlar hâlâ geleneksel Bröton kıyafetleri giyilmektedir ve atalardan kalma dinsel âdetler paganizmden izler taşımaktadır. İşte

Gauguin'i asıl ilgilendiren de bu görünümdür: "Brötanya'yı seviyorum, burayı vahşi ve ilkel buluyorum. Pabuçlarım şu granit toprak üzerinde tınladığında, resimde aradığım donuk, mat ve güçlü tonu duyuyorum."[4] Gauguin, 1886'dan 1890'a kadar, düzenli olarak Brötanya'ya gidip gelir ve doğa konusunda gittikçe netleşen bir bağımsızlığın belirtisini taşıyan sanatı, kesin olarak sembolizme yönelir ve modern konudan uzaklaşır. Gençlik dönemi yapıtlarındaki yumuşak tonların yerini, artık, cüretkâr ve güçlü renkler alır. Ancak, daha da katıksız bir ilkelciliğin peşindedir ve 1887'de arkadaşı Charles Laval ile birlikte deniz yolculuğuna çıkıp Martinik'e gider. Sürekli maddi güçlüklerle karşı karşıya kalır; Martinik adasına geçiş ücretini ödeyebilmek için Panama Kanalı'nın inşasında çalışır. Orada, hayalini kurduğu, yoğun renklerle dolu tropikal cenneti keşfeder. Zengin renk tonları içeren tablolar yapar, gittikçe artan bir estetik arzusuyla doğadan kopar. "Martinik'te edindiğim deneyim kesin bir karara varmamı sağladı. Sadece orada gerçek anlamda kendimi buldum; eğer kim olduğumu bilmek isterseniz, beni Brötanya'ya dair yapıtlarımda değil, Martinik'ten aktardıklarımda aramanız gerekir,"[5] diye açıklar. Hastadır, yurduna geri dönmesi gerekir ve Brötanya'ya gider.

Vaazdan Sonraki Hayal (1888, National Gallery of Scotland, Edimbourg) onu, empresyonist bir ressamdan ayıran her unsuru yansıtır. Dua eden Bröton kadınlarla, Yakub'un ve meleğin tasvirlerini yan yana getiren dinsel tema, renk-

4) *Gauguin*, Galeries nationales du Grand-Palais, C. Friches-Thory, Paris, RMN, 1989, s. 82.
5) A.g.e., s. 88.

lerin son derece serbest kullanımıyla desteklenen bir sembolizme aittir. Tablonun yoğun kırmızı, soyut fonu, dua eden Bröton kadınların dünyasından bir ağaç gövdesinin diyagonaliyle ayrılan hayal bölgesini oluşturur. Sanatçı, ön planda, kadınların yöresel başlıklarının grafik görüntüsünü vurgulayan belirgin bir estetik yaklaşım benimser. O dönemde Gauguin, Pont-Aven'de, bir ekol liderinin otoritesine sahiptir: "Doğayı fazla taklit etmeyin; sanat bir soyutlamadır; doğanın karşısında hayal kurarak, doğadan çıkarın onu ve sonuçtan çok yaratımı düşünün."[6] Gauguin için, yaratımın yolları empresyonizmden hepten uzaklaşmaktadır. *Madeleine Aşk Ormanında* tablosunu (1888, Musée d'Orsay, Paris) yapan Emile Bernard ve ünlü *Tılsım* tablosunu (1888, Musée d'Orsay, Paris) yapan Paul Sérusier (Paris, 1864-Morlaix, 1927) Gauguin'in yanına gider. Sérusier, tarihsel bir nitelik kazınmış bu çalışmasını gerçekleştirmek için Gauguin'in öğütlerini dinlemiş ve neredeyse soyut denebilecek sentetik bir peyzaj elde etmiştir. Sérusier, dönüşünde yapıtını Académie Julian'daki arkadaşlarına gösterir ve böylece Nabiler grubunun kurulmasına neden olur. Bu grupta Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867-Le Cannet, 1947), Henri Ibels (Paris, 1867-1936), Paul Ranson (Limoges, 1861-Paris, 1909) ve Maurice Denis (Granville, 1870-Paris, 1945) gibi ressamlar yer alır. Daha sonra gruba, Kerr-Xavier Roussel (Lorry-lès-Metz, 1867-L'Etang-le-Ville, 1944), Edouard Vuillard (Cuiseaux, 1868-La Baule, 1940), ardından

6) V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, Fondation Signer-Polignac, no. 59, 1984, s. 210.

Suisse Félix Vallotton (Lausanne, 1865-Paris, 1925) ve nihayet Aristide Maillol (Banylus-sur-Mer, 1861-1944) katılır. Hepsi de süsleme sanatıyla uğraşmış olan Nabiler –Nabi, "peygamber" anlamına gelen İbranice bir sözcüktür– hemen *Tılsım* tablosunun önerdiği, neredeyse soyut olan peyzaj yorumundan etkilenirler ve 1890'da, gurubun kuramcısı Maurice Denis, ünlü cümlesini dile getirir: "Bir tablonun, bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da basit bir anekdot olmadan önce, belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş renklerden oluşan düz bir yüzey olduğunu unutmamak gerek."[7] Yine Denis, 1905'te, "Manet, 1870'lerdeki kuşak için neyse, Gauguin de 1890'lardaki kuşak için odur."[8] Gerçekten de Pont-Aven'deki Gauguin'in himayesi altında ortaya çıkan Nabiler 1891'den ve Gauguin'in Tahiti'ye gidişinden sonra çok farklı yönlerde gelişim gösterirler. Japon tahta baskısı, Cézanne'ın, Odile Redon'un, Puvis de Chavannes'ın resimleri ya da quattrocento primitifleri ve popüler resimcilik gibi birbirinden değişik etmenler, onların estetik araştırmalarını etkiler.

V. – Van Gogh ve Gauguin Arles'da: Güney atölyesi

Gauguin, 1887'de, Van Gogh kardeşlerle karşılaşır; bu karşılaşma onun için daha fazla önemlidir. Vincent, Kasım

7) C. Frèches-Thory, *Nabis*, Zürih, Krunsthaus ve Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993, s. 27.

8) M. Denis, La Peinture, *L'Ermitage*, Paris, 15 Kasım 1905, s. 309.

ayında, Clichy caddesinde yer alan Le Châlet restoranında, bir "Petit Boulevard" (Küçük Bulvar) ressamları sergisi düzenler; sergi, kendi resimlerini, Bernard'ın, Anquetin'in ve Toulouse-Lautrec'in resimlerini bir araya getirir. Gauguin, Martinik'ten dönüşünde sergiyi gezer ve Théo ile karşılaşır; Théo o günden sonra onun tablolarını satın alır ve sergiler.

Birkaç ay sonra, 1888 Şubat'ında, Vincent Van Gogh Paris'i bırakıp Arles'a yerleşir. Düzenli bir şekilde kardeşine mektup yazar ve onu, sanatsal gelişiminden haberdar eder: "Kendimi daha iyi ifade edebilmek için, rengi daha keyfi kullanıyorum."[9] Mayıs'ta, Lamartine meydanında, artık ünlü olan Maison Jaune'da (Sarı Ev) dört oda kiralar. Arles ve çevresinin resimsel zenginliklerini araştırır, ama kendini yalnız hisseder ve Gauguin'le mektuplaşmaya başlar; mektuplarında onu, yanına gelmesi için ikna etmeye çalışır. Van Gogh da, Gauguin de, para derdinden uzak, teşvik edici ve dostça bir ortamda çalışabilecekleri bir sanatsal ortaklığın hayalini kurmaktadır. Ancak Gauguin, bu ortamı kolaylıkla Matrinik'te görmektedir ve Arles'a gitmekte tereddüt eder. 1888 yazında, Van Gogh, atölyesini süsleme amaçlı düşündüğü bir sürü natürmort yapar-"çiğ ya da çürük krom sarılarının farklı 'fonlar üzerinde parlayacağı bir süsleme... Gotik kilise vitrayları gibi şeyler." Böylece, Gauguin'i beklerken, Maison Jaune'u bir düzene koymaya devam eder; Gauguin, epeyce tereddüt yaşadıktan sonra, 23 Ekim 1888'de Arles'a gelir.

9) *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, cilt: 3, no: 520, s. 165.

Vincent, tablolarından bir bölümünü düzenli olarak kardeşine gönderir, ama bunlar hiç alıcı bulmaz. Buna karşılık, Gauguin birkaç koleksiyoncunun dikkatini çekmeye başlar. Ressamlık deneyimi daha fazla olan Gauguin, Pont-Aven ekolünün önderi olarak görünmektedir; Van Gogh'a gelince, o, henüz hiç kimse tarafından tanınmamaktadır. Gauguin, bu ilişkide biraz fazla efendilik taslar, oysa Van Gogh daha eşit bir ilişki istemektedir. Hiçbir şekilde taviz vermeyen karakterleri, karşılıklı ilişkilerini de kolaylaştırmaz. Aralık ortasında Gauguin, Théo'ya, Paris'e dönmek niyetinde olduğunu yazar: "Mizaç uyuşmazlığımız yüzünden, Vincent'la benim, yan yana, huzursuzluk olmadan yaşamamız kesinlikle mümkün değil."[10] Bu gerilim, Gauguin'in o dönemde yaptığı *Ayçiçekleri*'nin resmeden Van Gogh tablosunda hissedilebilir (1888, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam). Gauguin şöyle devam eder: "Vincent ve ben, genelde pek anlaşamayız, özellikle de resim konusunda... O romantiktir, bense daha çok ilkel bir durumla ilgiliyim."[11]

Yine de, Güney atölyesinin sanatsal bilançosu zengindir. Gauguin'in Arles'a gelişinden çok daha önce, iki ressam, karşılıklı olarak, son derece tuhaf mizaçlarını açığa vuran otoportrelerini yapar. Van Gogh'un, *Paul Gauguin'e İthaf Edilmiş Otoportre* (İhtiyar) (1888, Fogg Art Museum) tablosundaki biçimsel yalınlık ve renkli etki, birkaç ay önce Paris'ten gidişinden itibaren kat ettiği yolu güçlü bir şekilde

10) V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, Fondation Signer-Polignac, s. 301

11) *A.g.e.*, s. 282.

ifade eder. Gauguin'in Arles'a yolladığı, ünlü *Vincent Van Gogh'a İthaf Edilmiş Otoportre* (Sefiller) (1888, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) tablosu da fazlasıyla 'bitmiş', daha karmaşık ve düşünülüp taşınılmış bir sanatın göstergesidir. Vincent, o dönemde, *Gece Kahvesi* (1888, Yale University Art Gallery) gibi bir dizi başyapıt çizer. Aynı tema birkaç ay sonra Gauguin tarafından ele alınır (*Bir Gece Kahvesi*, Kasım 1888, Puşkin Müzesi, Moskova). Van Gogh'un, Arles'da Dans Salonu tablosu (1888, Musée d'Orsay, Paris) ve Gauguin'in *Arles'lı Kadınlar* (Mistral) tablosu (1888, The Art Institut of Chicago) ve sırayla çizdikleri Alyscamps yolunun farklı versiyonları, karşılıklı çalışmalarının zenginliğini kanıtlamaya yeter. Van Gogh'un, *Arles'lı Kadın: Madam Ginoux* tablosunun dört versiyonunu da unutmamak gerekir; bu tabloda, aynı Madam Ginoux'yu *Kahvede* adlı yapıtında (1888, Puşkin Müzesi, Moskova) resmeden misafirinin bölmelere ayırmacı üslubunun bir yansıması görülür. Ortak konuların ötesinde, her birinin, kendi kişisel yeteneklerini bütünüyle ortaya koyarak ötekinin sanatına yaklaşmaya kalkıştığı, güzel bir sanatsal rekabet dönemi olmuştur bu. Ancak, iki sanatçı arasındaki gerilim çok yüksektir ve 23 Aralık'ta, şiddetli bir kavganın ardından, Vincent kulak memesini keser. Ertesi gün, neredeyse bilinçsiz bir halde hastaneye kaldırılır. Gauguin, Théo Van Gogh'u yardıma çağırır, sonra da Paris'e döner. Vincent yeniden çalışmaya başlar; kulağı sargılı otoportrelerini de işte bu sıralarda yapar. Ancak, şubat ayında yeniden hastaneye kaldırılır ve kasaba halkının dilekçe vermesinin ardından evi mühürlenir. Güney atölyesi yaşamıştır.

VI. – Güney atölyesi sonrasında Van Gogh ve Gauguin

1889 Mayıs'ında, Vincent, Arles Hastanesi'nden ayrılır ve Saint-Rémy-de-Provence akıl hastanesine gider. O çevrede çalışma izni aldığında, servilerin gece göğüne doğru alevler gibi yükseldiği *Yıldızlı Gece* tablosunu yapar (1889, The Museum of Modern Art, New York). O dönemde, 1889 Temmuz'unda, Paris'te, Volpini kahvesinde bir sergi düzenlenir. Sergi, Evrensel Sergi'nin dışında, Empresyonist ve Sentetist Grubu Ressamlarının Sergisi adı altında Gauguin, Charles Laval, Anquetin, Bernard ve Georges Daniel de Monfreid tablolarına yer verir. Gauguin, Arles deneyiminden ardından, Brötanya'ya döndüğünde, empresyonizmden bağımsız bir sanatın peşinde koşmaya devam eder. *Güzel Anjel* portresini (1889, Musée d'Orsay, Paris) de işte o sırada yapar. Güzel bir Bröton kadını, kendisini, incelikle düzenlenmiş tonlara sahip dekordan ayıran bir dairenin içinde, büst olarak, cepheden tasvir edilmiştir. Genç kadının biraz ablak yüzünün sol tarafında yer alan, Perululardan esinlenilmiş, pişmiş topraktan bir put; yanına, büyük harflerle yazılmış nahif bir yazı –"Güzel Anjel"– iliştirilmiş Bröton kadın portresindeki ilkelciliği vurgular. Resimde kendini tanıyamayan modelin reddettiği tabloyu Degas alır; bir uzman olarak, kompozisyonun şaşırtıcı özgünlüğüne kayıtsız kalamaz. Gauguin'in sanatının, uzun bir hazırlık döneminin ardından, akıl almaz bir güç ve cesaretle kendini gösterdiği, dönemin simge niteliğindeki yapıtlarından biri de *Sarı İsa'lı Otoportre* (1889, Musée d'Orsay, Paris) tablosudur. Sanatçı,

kendisini, iki yapıtının önünde tasvir etmiştir; biri *Sarı İsa* adlı resmi (1889, Buffalo Albright-Knox Art Gallery) bir diğeri ise seramik bir heykelidir (*Tütün Küpü*, 1889, Musée d'Orsay, Paris). Ön planda, büst olarak çizilmiş Gauguin'in sert yüzünün çizgileri, acı çeken İsa'nın yüzünde de, ilkel heykelde de yansıma olarak yeniden ortaya çıkar. Tablo, böylelikle, üçlü bir otoportre görünümünü alır.

Yine 1889'da Van Gogh, kırlarda resim yaparken yeni bir krize yenik düşer. Vincent, akli durumunun kesinlikle tehlikede olduğunu anlar. Ancak resim yapmaya devam eder ve kardeşinin desteği sayesinde, Brüksel'deki Yirmiler Salonu'nda ve Paris'teki Bağımsızlar Salonu'nda –Monet onun yapıtlarını burada görüp hayran kalmıştır– ve her zamanki gibi Tanguy Baba'nın yerinde yapıtlarını sergiler. 1890 Mayıs'ında, Auvers-sur-Oise'a yerleşir ve orada, Dr. Paul Gachet (Lille, 1828-Auvers-sur-Oise, 1909) tarafından tedavi edilir. Dr. Gachet, uzun zamandır resimle ilgilenmektedir. Empresyonist ressamların arkadaşı ve ilk günden beri koleksiyoncusu olan Gachet, 1874 sergisine, Cézanne'ın *Modern Bir Olympia* tablosunu verir. Onu gruba alan Pissarro olmuştur ve kısa sürede, mirasçıları Paul ve Marguerite Gachet tarafından, 1949'da ve 1954'te Fransız hükümetine bırakılan önemli bir koleksiyon oluşturur. Dr. Gachet, iyilikseverliğiyle, yaşamının son aylarında Van Gogh'un yanında bulunur. Ressam, *Dr. Paul Gachet* ve *Auvers Kilisesi* gibi (her ikiside; 1890, Musée d'Orsay, Paris) renge doymuş birkaç tablo daha yapar. Ancak, 27 Temmuz 1890'da, köye gider ve göğsüne bir kurşun sıkar. İki gün sonra ölür, yanında biricik Théo'su vardır. Ertesi yıl da Seurat birdenbire

ölür ve böylelikle post-empresyonizm belli başlı aktörlerinden ikisini kaybeder.

VII. – Empresyonizm müzede

1890'lı yılların başında, empresyonizmin konumu çok gelişim göstermiştir. Akım gittikçe daha çok tanınır ve kabul edilir olmuştur; bu da büyük ölçüde resim tüccarlarının çabaları sayesinde olmuştur. Durand-Ruel'in, Georges Petit'nin yerinde ya da galeri Boussod'da, galeri Valadon ve Oğulları'nda kişisel sergiler çoğalmaktadır. 1889'da, Alexander Reid, Boussod'dan ayrılır ve Glasgow'adöner; orada, Fransız sanatını savunmak için kendi galerisini, "Güzel Sanatlar Derneği"ni açar. Ertesi yıl, Kopenhag'da Fransız ve Danimarkalı empresyonistlere ayrılmış bir sergi düzenlenir. Empresyonizmin gelişmesi Belçika'da da çoktan etkisini göstermiştir ve akım, önüne geçilmez bir şekilde, evrensel bir nitelik kazanır.

İlk empresyonist yapıtlar, ister istemez, Fransız ulusal koleksiyonlarına girer. Degas'nın *Bir Bürodan Portreler* (New Orleans) tablosu, ressamın dostu Alphonse Cherfils sayesinde, 1878'de Po Müzesi'ne girmiştir. Fransız hükümeti, 1888'de Sisley'in *Eylül, Sabah* (1888, Güzel Sanatlar Müzesi, Agen) adlı tablosunu alana kadar on yıl bekler. Bu yapıt, o sıralarda modern sanatın sergilendiği Lüksemburg'daki Paris müzesine tahsis edilir ve sanatçının büyük hayal kırıklığıyla Agen Müzesi'ne gönderilir. Ertesi yıl, empresyonistler, Evrensel Sergi dolayısıyla, Güzel Sanatlar Bakanı

Antonin Proust tarafından düzenlenen, Fransız Sanatı'nın Yüzüncü Yıldönümü'nde yer alırlar. Sergide, Manet, Monet, Pissarro ve Cézanne tabloları bulunur. 1892'de, Fransız hükümeti, Mallarmé'nin nasihati üzerine, Renoir'ın *Piyanoda Genç Kızlar* tablosunu alır. Ancak, empresyonist yapıtlar genellikle, Fransız müzelerinin kapılarından gerçekten de zorla içeri girebilmektedirler. Manet'nin *Olympia* tablosu, aslında, 1890'da Monet'nin organizasyonu sayesinde satın alınıp devlete hediye edilmek suretiyle, güçlükle ulusal koleksiyonlara girmiştir. Bu tarihi tablo aynı yıl Lüksemburg Müzesi'ne de asılır, ama tahsis edildiği Louvre Müzesi'ne ancak 1907'de girebilir. Empresyonist yapıtlar devlet koleksiyonlarını ancak, Caillebotte'un son derece tartışmalı mirasının sebep olduğu bir müdahale sonrasında istila etmiştir.

21 Şubat 1894'te, Gustave Caillebotte ölür. Camille Pissarro bu vesileyle şöyle bir açıklamada bulunur: "İşte ardından ağlayabileceğimiz biri; iyi ve yücegönüllüydü; hiçbir şeyi çirkinleştirmeyen bir insan ve yetenekli bir ressamdı." Ressam ve koleksiyoncu olan Caillebotte, arkadaşlarının yardımına koşmak ve onların yapıtlarının tanınmasını sağlamak için empresyonist tablolardan eşsiz bir koleksiyon meydana getirmiştir. İfadeleri gayet açık olan bir vasiyet bırakmıştır: "Sahip olduğum tabloları devlete bırakıyorum, ancak bu bağışın sadece benim istediğim gibi, tabloların bir tavan arasına ya da bir taşra müzesine değil Lüksemburg Müzesi'ne, daha sonra da Louvre'a gitmesi koşuluyla kabul edilmesini istiyorum; bu hükmün yerine getirilmesinden önce, halk, bu resmi anlayana kadar demiyorum, ama en azından kabul edene kadar belli bir süre geçmesi ge-

rekir." 1876'da kaleme alınmış bu vasiyet, on beş yıl kadar sonra, yazarının aklına gelen güçlükleri ortaya koyar; devlet, bu can sıkıcı hediyeye hiç de o kadar meraklı değildir. Caillebotte'un, vasiyeti uygulamakla görevlendirdiği Renoir, ve *Olympia*'nın ulusal koleksiyonlara girmesi sırasında edindiği deneyimden güç alan Monet, arkadaşının son isteklerine saygı gösterilmesi için mücadele etmeyi sürdürür. Koleksiyonda altmış kadar yapıt vardır, kırkı kabul edilir. Bu köklü indirim, sanatçının arkadaşlarıyla hükümet arasındaki pazarlıkların sonucudur. Lüksemburg Müzesi'ndeki yer darlığı nedeniyle ve ayrıca her sanatçının en fazla üç yapıtını sergileyebileceğini söyleyen kurala karşı gelmemek için uygulanır. Ulusal müzeler böylelikle, Manet'nin *Balkon*, Degas'nın *Sahnedeki Dansçı Kız* tablolarıyla birlikte, Monet'nin *Argenteuil'de Kayık Yarışları* (1872'ye doğru), *Öğle Yemeği* (1873'e doğru) ve *Saint-Lazare Garı*'nın üç versiyonu, Renoir'ın *Moulin de la Galette Balosu* (1876), *Etüt; Gövde, Güneş Etkisi* (1875-1876), *Kitap Okuyan Kız* (1874-1875), *Salıncak* (1876) tablolarını içeren eşsiz bir koleksiyonla zenginleşirler. Bağışta ayrıca güzel Sisley tabloları, birçok Pissarro ve Cézanne'ın *Estaque* tablosu da vardır; Cézanne'ın *Yıkananlar* (1875-1876) tablosu reddedilmiştir. Bu tablolar 1897'de, Lüksemburg Müzesi'nin yeni yapılan ek bölümünde sergilenir; Caillebotte'un koleksiyonu burada, Manet'nin *Olympia*, Renoir'ın *Piyanoda Genç Kızlar* ve Berthe Morisot'nun, Druet tarafından, 1894'te Lüksemburg Müzesi'ne devredilen *Balo Tuvaleti Giymiş Genç Kadın* tablosuyla, kısacası her biri bugün Musée d'Orsay'nin gurur kaynağı olan yapıtlarla bir araya toplanmıştır.

VIII. 1890'dan sonra empresyonistler

Empresyonizmin resmen tanınması önemli bir döneme denk gelir çünkü akımın belli başlı temsilcileri o dönemde ölür. Caillebotte'un 1894'te ölümünün ardından, ertesi yıl, akımın son sadık üyelerinden Berthe Morisot da hayata gözlerini yumar. Morisot, 1890'lı yıllar boyunca, *Kiraz Ağacı* (1891, Musée Marmottan, Paris) gibi pastoral etkili resimler yapmıştır. Her zamankilere göre çok daha iddialı boyutlarda olan bu dekoratif pano sayısız desen ve etütle hazırlanmıştır. Berthe Morisot'nun da, sanatına, daha klasik değilse de daha sağlam bir yapı kazandırma kaygısını duyduğunu ve neredeyse genel bir değişim geçiren bir esini paylaştığını kanıtlar.

Sisley ise, 1899'da, Moret'de, pek de tanınmadan ve çok fakir bir halde ölür. *Loing Kanalı* (1892, Musée d'Orsay, Paris) veya Moret kilisesinden esinlendiği bir dizi tablo örneğindeki gibi, son tuvallerine daha ağırbaşlı bir nitelik veren sıkışık tarzına rağmen son günlerine kadar empresyonist ressam olarak kalır.

O dönemde, Pissarro, 1884'te yerleştiği, Normandiya'da bulunan Eragny-sur-Epte'te yaşamaktadır. Gözleri için fazla ağır ve fazla zorlayıcı olan renklerin bölünmesi tekniğinden vazgeçmiş ve başlangıç yıllarındaki empresyonizme dönmüştür. 1894'te, bir dizi suikasttan sonra anarşistleri hedef alan takipten kaçıp kurtulmak için, geçici bir süre, Belçika'daki, Knokke-sur-Mer'e iltica eder. Sık sık Londra'ya gider; ailesi oradadır, ayrıca, Tamise'in bahçeleri ve köprüleri ona ilham verir. 1886'da, Rouen'ın köprülerine ada-

dığı bir dizi tablo, empresyonizmin son güçlü dönemleri arasında yer alır. Yaşlı ressam bu tablolarında, ışık ve iklim değişimlerini, modern donanımlı sanayi limanların karışıklığını, dumanların ve buharların oyununu, nehirlerdeki hareketliliği ve rıhtımların canlılığını aktarır. Pissarro sık sık da Paris'e döner; orada yüksek bir görüş noktasından, genellikle de bir pencereden gözlemlediği şehir manzaralarını resmeder. Son tablolarını 1903'te, Havre'da yapmıştır. Empresyonizmin görkemli günlerinde tanıdığı arkadaşları ise radikal bir değişim göstermişlerdir. 1890'lı yıllar boyunca ve yüzyıl dönümüne kadar, sanatsal keşiflerini sürdürürler.

Renoir, Ingres'i anımsatan üslubuyla kazandığı azıcık başarı karşısında sanatını yumuşatır ve her zamanki gibi geçmişe dönerek 18. yüzyılın ustalarını yüceltir: "Hoş ve hafif olan eski resme bir daha bırakmamak üzere yeniden başlıyorum (...) Bunun, yenilikle hiç ilgisi yok, bu 18. yüzyıl tablolarının bir devamı (...) (En azından Fragonard'ın)."[12] Aslında, deseni yumuşar ve üslubu 1890'lı yılların başında daha da gelişir. Bazen kalın bazen akıcı olan fırça darbeleri, daha pastoral ve kadın dünyasına ithaf edilmiş, kırmızı tonların hüküm sürdüğü bir sanatın hizmetindedir. 1890'da evlendiği Aline Charigot'nun esmer kuzeni Gabrielle Renard, sanatçının favori modeli olur. Renoir'ın başarılı olmasıyla birlikte yeni yeni resim meraklıları ortaya çıkar. Artık, Aube'da bulunan ve karısının doğduğu kasaba olan Essoyes'da çok vakit geçirmektedir. Ancak, gün geçtikçe

12) Lettre de Renoir à Durand-Ruel; alıntı, *Renoir*, A. Distel, 1888, Paris, RMN-Gallimard, "Découvertes", 1993, s. 101.

Güney'e daha çok ayrıcalık tanır; Güney'de artrit ağrılarını daha az çekmektedir ve sık sık Cannet'ye, sonra da Cagnes-sur-Mer'e gidip kalır; orada, 1907'de, Les Colettes adını verdiği bir ev satın alır. Savaş dönemini burada geçirir; neredeyse romatizmadan dolayı kıpırdayamaz haldedir, fırçaların neden olduğu tahrişe engel olmak için ellerinin sargıyla sarılmasını ister. Resim yapma zevkinden asla vazgeçmez. 1919'da ölür, son sanatsal yapıtı olarak *Yıkananlar*'ı bırakır (1918-1919, Musée d'Orsay, Paris).

1. **Monet'nin serileri.** – Monet ise yenilik yapmaya devam etmektedir. 1888'de, yeniden Güney'e, Antibes'e gider ve orada, Antibes kalesinin karlarla kaplı Alpler'in üzerinde, parlak bir ışık içinde belirdiği bir dizi göz kamaştırıcı tablo yapar. Galeri Boussod, Valadon ve Oğulları galerilerinde sergilenen ve bu sayede çok dikkat çeken Antibes'de yapılmış tablolar, artık ortak sergilere katılmayı reddeden Monet'nin başarısını daha da pekiştirir. Onun için, empresyonist sergiler dönemi bitmiş, büyük başarılar dönemi başlamıştır. Giverny'de yerleştiği, önce kiraladığı sonra da satın aldığı ev Epte kıyısında yer almaktadır. Gerçek anlamda ilk "seri" tablosunu burada yapar; yani aynı konuyu aynı görüş noktasından, günün farklı saatlerinde ve farklı iklimlerde tasvir eder. Motif, yinelene yinelene nispeten farksız bir hale gelir, yapıtın bütün özgünlüğü, biçimsel anlamda işlenişidir. Saman yığınları serisine –1891'de, Durand-Ruel'in galerisinde sergilenen on beş tablo– ve ardından ertesi yıl sergilenen kavaklar serisine gösterilen sıcak kabul sanatçısının başarısını doğrular. 1892'de, yeni üslubunu, doğanın

gündelik manzarasıyla değil, bir gotik mimari yapıtıyla yüzleştirdiği, Rouen katedralinden esinlendiği bir seriye başlar. Onun fırçasıyla, ışığın ve kalın boya tabakalarının etkisiyle oyulmuş taşın cephesi, ışıkta olduğundan daha çok bozulur ve tuvalin kendisi eski duvarların pürtüklü görünümünü alır.

Bu süreçte, Monet, bahçesini yerleştirir ve Epte ırmağının bir kolu olan Ru kıyısından bir parsel alarak bahçeyi büyütür, üzerinde Japon tarzında bir köprü bulunan bir havuz düzenler. Sanatçı, 1897'de, Giverny'de yeni bir atölye yaptırır. Su bahçesinden esinlendiği resimleri, sonra da ünlü *Nilüferler*'ini orada yapmaya başlar. Nilüfer havuzunu büyütmeye ve düzenlemeye devam eder, Japon köprüsünün üzerinde mor salkımlar büyütür ve kendi kendine uydurduğu motifte hep yenilenen bir ilham bulur. Önceden beri, haklı olarak empresyonizmin babası olarak kabul edilen Monet, doğayla ilişkisinden vazgeçmeden, kendisini soyutlamanın sınırlarına götüren ikinci bir sanatsal serüvene atılır. Bir yandan da Fransa'da (1885-1886 yıllarında Etretat, 1886'da Belle-Île, 1888'de Antibes, 1889'da la Creuse) ve Avrupa'da (1886'da Hollanda, birçok defa Londra, 1895'te Norveç, 1908'de Venedik) seyahat etmeye devam eder. Monet, 1900 ile 1904 yılları arasında, atölyede, genellikle de ezberden yaptığı otuz yedi Tamise manzarasını 1904'te sergiler. 1902'de yapmaya başladığı nilüfer tabloları için, ilk zamanlar, Japon köprüsüyle birlikte havuzun genel bir görünümünü resmeder. Sonra, gün geçtikçe, ilgisini sadece suyun yüzeyindeki yansımaların oyununa yöneltir. Gerçeklik, gittikçe alışılmadık boyutlar kazanan büyük tuvalleri kaplayan renkli

ve hareketli uzun fırça darbeleri ağı içinde yavaş yavaş kaybolur. Katarakta yakalan Monet, nilüferlerle kaplı gösterişli büyük panolarını yapmaya devam eder; bu panolar onu 1914-1918 yılları boyunca uğraştırırve 1916'da üçüncü bir atölye yaptırmasını zorunlu kılar. Savaşın sonunda, isteği üzerine ölümündensonra Orangerie Müzesi'nin, 1927'de açılan salonlarına koyulacak olan tablolarını arkadaşı Georges Clemenceau aracılığıyla, Fransız hükümetine hediye eder. Monet, tanınmışlığı, zenginliği ve hatta şöhreti görecek kadar yaşar. Sanatını yenilemesi için gereken enerjiyi belki de buradan alır.

2. **Degas'nın inzivası.** – Degas ise, tam tersine, yalnızlık içinde günlerini tüketir. 1880'li yılların sonundan itibaren, yapıtlarını sergilemeyi reddeder. Nadir bir istisna olarak, pastel monotipleri, 1892'de Durand-Ruel'n galerisinde sergilenir. Bir Burgonya seyahati sırasında, ressam Pierre-Georges Jeanniot'nun atölyesinde, hafızadan yaptığı bu manzaralar, Degas'nın yapıtları içinde ayrı bir yere sahiptir. Geçici hayallerin hemen hemen soyut anılarından ibaret olan gösterişsiz ve bir o kadar da anlamlı bu kâğıtlarda hiçbir şey tasvir edilmemiştir. Degas, geri kalan zamanında, her zaman hafızadan, dansçı kızlar ve nü'ler yapar. 1889'da, *Rus Dansçılar* adını verdiği pastel resmini bir "renk cümbüşü" olarak tasvir eder. Sık sık Opera'ya gitmeyi sürdürür ve 1895'ten itibaren, yetenekli bir amatör olarak fotoğrafla ilgilenir. O dönemden, arkadaşlarının portreleri, Halévy ailesinin, Renoir'ın ve Mallarmé'nin portreleri gibi son derece kişisel klişeler bırakır; bunlar, tıpkı onun portre resim-

leri gibi, türün kabul edilmiş kurallarına karşı müthiş ilgisizliğinin birer kanıtıdır. Körlük tehdidi altındaki Degas, heykellerinin sayısını da artırır, ama sergilemez ve bunlar ancak onun ölümünden sonra dökme olarak yapılır. Yüzyılın sonunda, yeteneği iyice kendini kabul ettirir ve kişisel koleksiyonu gittikçe önem kazanır. Çağdaşlarının, Gauguin'in, Van Gogh'un ve de Cézanne'ın yapıtlarını, ayrıca Delacroix'nın ve Ingres'in daha eski tablolarını satın alır. Dreyfus karşıtı tavır alması, onu birçok arkadaşından uzaklaştırır, ölümlerin de etkisiyle yavaş yavaş yalnızlığa gömülür. 1890'dan beri oturduğu Victor Massé sokağındaki evinden 1912'de ayrılmak zorunda kalır ve bu taşınmadan sonra kendini toparlayamaz. Çalışmayı işte bu sırada bırakır. Her geçen gün biraz daha toplumdan uzaklaşır ve yapıtlarının tanınmasına karşı son derece kayıtsız görünür. Tabloları satışa çıktığında, inanılmayacak rakamlara ulaşırlar, ama bu artık Degas'yı ilgilendirmemektedir. Şöyle der: "Yaşlılık şaşırtıcı bir şey, insan nasıl da kayıtsız oluyor."[13] 1917'de öldüğünde, hemen hemen kördür. Cenaze törenine katılan yüzlerce kişi arasında eski dostu Mary Cassat da vardır. Mary Cassat da, 1926'da, Monet'yle aynı yıl, Mesnil-Théribus şatosunda ölür; o da neredeyse tamamen kördür.

3. Cézanne Aix-en-Provence'ta. – Cézanne, Paris'ten uzakta, Aix'nin bir köyünde, 1880'li yılların sonunda, Sainte-Victoire dağından esinlendiği ilk resimlerini yapar. Burada söz konusu olan, Monet'nin gösterdiği anlamda bir seri değil,

13) H. Loyrette'den alıntı, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, s. 664.

favori tema olmaya aday bir konunun keşfidir; çünkü Cézanne sık sık görüş noktasını değiştirmektedir. Cézanne, bir resimden diğerine, dinginlik ve yücelik etkileri taşıyan yeni bir üslup geliştirir; açıkça itiraf ettiği amacı, Poussin gibi, ama 'doğadan' resim yapmaktır. Özellikle de, geleneksel kuralların dışına çıkarak. Tablolarında, klasik çizgisel perspektife bile bile karşı çıkar ya da onu görmezden gelir. Perspektif yerine, rengin –yeşile, toprak rengine ve maviye öncelik tanıyan bir renk paleti– resimli yüzeye etki ve bütünlük kattığı bir görüntüyü kullanır. Sayısız örnek arasından *Sainte-Victoire Dağı Önünde Büyük Çam Ağacı* (1887, Courtauld Institute Galleries, Londra) tablosunu ele alalım. Yapıtlarında çoğunlukla olduğu gibi, ön plandaki çam ağacının çizgileri, bir uzaklık yanılsaması yaratmak için değil, tam tersine tuvalin düzlemini doğrulamak ve böylece, gökyüzünün ve dağın, yaprakların ve yapıların eşit olarak ele alınmasıyla belirginleşen tablonun bütünlüğünü pekiştirmek için kullanılmıştır. Cézanne, büyük boyuttaki, tek başına, yıkanan erkek figürlerini de yine bu dönemde yapar (*Yıkanan Adam*, 1885'e doğru, The Museum of Modern Art, New York). Bu resimlerde de benzer bir sorunla yüzleşir: Resimli yüzeyin bütünlüğünü bozmadan, bir fonda beliren bir vücudun hacmini ve etkisini doğrulamak. Cézanne, tablolarında, rengi işleyişini geliştirir ve dikkat çekici bir titizlikle ton geçişlerini ve değişimlerini yapar. Büyük bir ahenk taşıyan etkileri işte bu şekilde elde eder; resmi, gücünden bir şey kaybetmez. Bunlar, *Mavi Vazo* (1889-1890, Musée d'Orsay, Paris) gibi natürmortlarında görünen niteliklerin aynıdır. Cézanne, 1890'lı yıllar boyunca Jas de Bouffan'daki

evinde, kâğıt oynayanları konu edinen birçok tablo yapar; bu tabloların büyük bir kısmı Mérion'da muhafaza edilir (*Kâğıt Oynayanlar*, 1890-1892, The Barnes Foundation, Merion). Yapıtın yerleştirmesi özellikle yavaş olur ve ressam, sonunda, önemli olduğu kadar anıtsal da olan bir kompozisyona ulaşmak için desen, resim ve tek figür çalışmalarını artırır. Bu resimde, statiklik ve yoğunlaşma ağır basmaktadır; tıpkı, sanatçının birbiriyle ilgisiz günlük nesneleri bir araya getirdiği ve onlara, Alberti perspektifinin geleneksel yollarına başvurmadan bir bütünlük vermeye çalıştığı natürmortlardaki gibi. Madam Cézanne'ın portresi de (*Cezveli Kadın*, 1895, Musée d'Orsay, Paris) aynı şekilde, vurgulu bir geometriyle ve son derece basitleştirilmiş hacimlerde ele alınmıştır. Böylelikle, nesnelerin asıl niteliklerine indirgenmiş deformasyonu ve ağırlıkları, bir yansımalar ve geçişler oyununa göre ele alınmış rengin işlenişindeki aşırı özenle telafi edilmiştir. Ayrıntıların resmedilişiyle pek de ilgilenmeyen Cézanne, büyük bir portreci olduğunu belli eder. *Gustave Geffroy'nun Portresi* (1895-1896, Musée d'Orsay, Paris) modelin yüzü ve elleri neredeyse taslak halindedir ama çevre –çalışma masası ve kitaplar– gayet belirgindir ve yazarın karakterinin derin bir duygusunu açığa vurur. Sıkışık bir kompozisyon vardır, uzam son derece karışık ele alınmıştır, fon çok yakındır ve çalışma masasının düzlemi garip bir biçimde yukarı kalkıktır. Bu resimde de, tuvale denge katan unsur renktir. 1889'da Cézanne, yeni resim satıcısının da portresini yapar (*Ambroise Vollard'ın Portresi*, Musée du Petit Palais, Paris); bu portre bize, bitmez tükenmez pozların oluşturduğu bir anlatı bırakır ve sanatçının

kısa ve özlü yargısını aktarır: "Gömleğin önünden hoşnutsuz olduğumu söyleyemem."[14]

Ambroise Vollard, Cézanne'ın yapıtlarını, 1892'de, Tanguy Baba'nın yerinde keşfeder ve ilk sergisini 1895'te düzenler. Renoir, Degas, Monet ve genç Julie Manet, bu sergiden tablolar satın alır. Faal bir satıcıdır, Cézanne'ın tablolarını sergiler ve fiyatlarını yükseltir. Onun sayesinde, Cézanne, gecikmiş bir başarı kazanır. Ancak, hâlâ toplumdan uzak durmaktadır ve Degas gibi, ticari başarıyla pek fazla ilgilenmez, kendine çizdiği yolda yoğunlaşarak ilerler. *Annecy Gölü* (1896, The Courtauld Institute Galleries) tablosu, şaşırtıcı bir yoğunlukla, sıkışık, dingin ve mineral bir doğayı. Cézanne bu tablosunda, buzlu mavinin hâkim olduğu, Aix manzaralarından çok uzak bir renk paleti kullanır.

Yeniden, Sainte-Victoire dağıyla ilgilenmeye başlar ve temayı her seferinde daha soyut bir biçimde ele alır. *Sainte-Victoire Dağı ve Siyah Şato* (1904-1906, The Bridgestone Museum of Art, Tokyo) tablosunda, yoğun yeşilliğin ve siyah şatonun toprakrengi boyutlarının ötesinde, dingin ve hemen hemen gerçekten uzak bir halde belirir. Cézanne, 1900'den 1906'ya kadar yaptığı, Londra'daki National Gallery'de, Fondation Barnes'ta ve Philadelphia Müzesi'nde yer alan görkemli *Yıkanan Kadınlar* versiyonları ile, kendi kendine kabulettirdiği gerçekleşmesi güç amaca ulaşır: "Duygularını gerçeğe dökmek". Aix üstadının yapıtları, Lavres'dan çizdiği, son Sainte-Victoire dağı manzaralarıyla doruk nokta-

14) *Paul Cézanne*, A.Vollard, Paris, Crès, 1914, 6. bölüm.

sına ulaşır. Bu manzaralar dingin bir lirizmi, bir bitiş noktasının eksiksizliğini yansıtır. Cézanne, buraya ulaşabilmek için, benimsenmiş her tür kuralın dışında, kendi dilini yaratması gerekmiştir. Ressamlar ve yazarlar bunu hemen anlarlar ve ona ilk saygı gösteren de onlar olur. Yazar ve eleştirmen Georges Lecomte, 1892'de son derece doğru bir tespitte bulunur ve, "Onun yalın sanatı, gerçekliğe ve analize özel bir düşkünlüğü olan bir ressamdan beklenmedik renk sentezleri ve sadeleştirmeleri, hafifçe boyanmış ışıklı gölgeleri, ustalıklı oyunuyla son derece tatlı ahenkler yaratan birbirinden yumuşak değerleri, çağdaşları için yararlı bir öğrenim olmuştur,"[15] diye açıklar. Sanatçılardan birçoğu ona saygı gösterir. Onun yapıtlarını toplamaktan memnun olmayan Gauguin, 1890'a doğru Cézanne, *Natürmortlu Kadın Portresi* (The Art Institut, Chicago) adlı tabloyu yapar; bu tabloda Pont-Aven üstadına ait olan natürmortu görürüz. Aynı resim, birkaç yıl sonra, 1901'de, Maurice Denis'nin *Cézanne'a Saygı* (1900, Musée d'Orsay, Paris) tablosunda da yer alır. Ambroise Vollard'ın yerinde, Cézanne'ın tablosunun etrafında toplananlar arasında, Denis'i, Odile Redon, Kerr Xavier Roussel, Ambroise Vollard ve Paul Sérusier'yi, eleştirmen André Mellerio'yu, Paul Ranson, Perrre Bonnard ve Marthe Denis'yi görürüz. Tabloyu satın alan yazar André Gide, daha sonra tabloyu Lüksemburg Müzesi'ne verir. 1904'te, Emile Bernard, bir aylığına Aix'ye gidip Cézanne'ın yanında kalır ve yirmi bir yıl sonra yayınlayacağı notlar alır.

15) *La Revue indépendante*, L'Art Contemporain, Georges Lecomte, Nisan 1892.

Cézanne da Emile Bernard'a sonradan ünlü olan mektubunu yazar; bu mektupta ona "doğayı silindirle, daireyle, koniyle, hepsini perspektife yerleştirerek ele almak gerekir; öyle ki, bir nesnenin, bir düzlemin her kenarı bir merkez noktasına yönelsin" diye tavsiyede bulunur. Ona, doğadan resim yapmayı ama aynı zamanda Louvre'daki ustalara, özellikle de en büyükler olarak nitelendirdiği Venediklilere ve İspanyollara bakmayı öğütler. 1906'da, konu üzerinde, yani doğada çalışırken, bir fırtınaya yakalanır ve ölür. Ertesi yıl, Sonbahar Salonu, yapıtlarından oluşan büyük bir retrospektif sergi düzenler. Post-empresyonist kuşak ressamlarından Gauguin, Signac ve Bonnard da, arayışlarını farklı yollarda ve Paris'ten uzakta sürdürürler.

4. Gauguin Tahiti'de. – Gauguin, 9 Haziran 1891'de Papete'ye geldiğinde, keşfettiği gerçek onun egzotik rüyasına uymaz. Protestan ve Katolik misyonerler Vahineleri,[16] pareolardan ve çıplak göğüslerden daha uygun olduklarına karar verilen yakası kapalı uzun elbiseler giymeye ikna eder. Yerliler artık tahtadan objeler yontmazlar ve endüstriyel üretimi tercih etmeye başlamışlardır. Gauguin, gerçeği görmezden gelip hayalindeki yeryüzü cennetini resmetmeye karar verir. Sanatçı, yanına çok sayıda sanat yapıtı, Mısır resmi, antik Yunan heykeli, Borobudur alçak kabartması fotoğrafı alır, resimlerinin ve heykellerinin hazırlığını yaparken bunlardan yararlanır. Bu ilham kaynaklarının –düşsel, gerçek ve geçmişin sanatı bir arada– ortak etkisi altında,

16) Vahine: Tahiti dilinde, 'Tahitili kadın' anlamına gelen sözcük. (ç.n.)

doğuştan gelen bir güzelliğe ve huylara sahip yerlilerin yaşadığı, düşlerindeki manzaraları ortaya koyan göz kamaştırıcı tablolar yapar. İki yıl sonra, Gauguin Fransa'ya geri döner, Tahiti'den birçok heykel ve yetmişten fazla tablo getirir. Diğer sayısız başyapıtı arasında *Te faaturuma* (Somurtkan Kadın) (1891, Worcester Art Museum), *Matamoe* (Tavuskuşlu Peyzaj) (1892, Puşkin Müzesi, Moskova), *Manao Tupapau* (Ölülerin Ruhu Uyumaz) (1892, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) ve de *Arearea* (Eğlence) (1892, Musée d'Orsay, Paris). Heykelleri arasında en ünlülerden biri olan *Tahitili Kadın Başı* (1892, Musée d'Orsay, Paris), Gauguin'in Vahine'si Teha'amana'nın bir portresi olacaktır.

Gauguin, 1893'te Paris'e döndüğünde, Durand-Ruel'in galerisinde, Tahiti'de gerçekleştirdiği yapıtlarını, resimlerini ve heykellerini sergiler. Fénéon, bu resimlerin "yabani, zengin ve iç karartıcı"[17] olduğunu düşünür ama tablolar hiçbir ticari başarı elde etmezler ve Gauguin, *Ia orana Maria* (Sizi Selamlıyorum Marie) (1891, The Metropolitan Museum, New York) tablosunu Lüksemburg Müzesi'ne hediye etme teklifinde bulunduğunda, bağışı reddedilir. 1895 Şubat'ında, Tahiti'ye dönmesi için gereken parayı kazanabilmek için, Drouot Oteli'nde bir satış düzenler. Kırk yedi tablodan sadece dokuzu alıcı bulur. Her zaman anlayışlı olan Degas, *Vahine no te vi* (Mangolu Kadın) (1892, Museum of Art, Baltimore) adlı tabloyu ve Manet'nin *Olympia*'sının bir kopyasını (1891, özel koleksiyon) satın alır. Gauguin, Paris'te, çalışmaya de-

17) F. Fénéon, Expositions, *La Revue anarchiste*, 15 Kasım 1893. J. Halperin, Félix Fénéon. *Œuvres plus que complètes*, c. 2, Cenevre, 1970.

vam eder ve son derece tuhaf bir "seramik-heykel" olan *Oviri*'yi (1894, Musée d'Orsay, Paris) yapar. Bir kurt yavrusunu böğrüne bastırarak boğan, sanrılı gözlere ve biçimsiz bir vücuda sahip bu kadın figürü, Gauguin'i, 20. yüzyılın başında Avrupa sanatına damgasını vuracak olan primitivizmin öncülerinden biri haline getirir. Nihayet, 1895 Temmuz'unda, Gauguin Avrupa'dan kesin olarak ayrılır. Ancak hastadır ve meteliksizdir, Papete'de yaşamını güçlükle sürdürür; orada "vasiyet-tablo"sunu yapmaya başlar: *Nerden Geldik? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* (1898, Museum of Fine Arts, Boston). Tablo, ertesi yıl Galeri Vollard'da sergilenir; Gauguin, bu galeriyle 1900'de sözleşme yapar. *Otoportre, Golgotha'nın Yanında* (1896, Sao Paulo, Museu de Arte) tablosundan yansıyan acının, *Nave nave mahana* (Çok Güzel Bir Gün) (1896, Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon) tablosundaki cenneti andıran görüntülerin tersini ifade etmesine karşın, sanatçı, sağlık durumu çalışmasını engellemediği müddetçe, Okyanusya düşlerinden izler taşıyan tablolar yapmaya devam eder. Her zaman, gerçek anlamda ilkel bir toplum bulma umudu içinde olan Gauguin, Markiz Adaları'na gitmek ister. 1901'de, Atuona'ya, Hivaoa adasına ayak basar ve orada, Katolik misyoner takımı ve Protestan kilisesi arasında "keyif evi"ni inşa eder; 1903'te ise hayatını kaybeder. Aynı yıl, sonbahar Salonu'nda ona saygı ifadesi olarak bir sergi düzenlenir; Charles Morice ise sergideki bir odanın bütününü onun onuruna düzenler. Aynı anda, Vollard'ın galerisinde de önemli bir monografik sergi düzenlenir; bu sergide de elli tablo ve yirmi yedi monotip yer alır.

5. Signac Saint-Tropez'de. – Seurat'nın 1891'de ölümünün ardından, neo-empresyonizmin savunuculuğunu üstlenen Signac'ın yazgısı çok daha az trajiktir. 1892 ilkbaharında, Olympia adını verdiği yelkenli gemisiyle Saint-Tropez'ye gider ve orada, beklediği Akdeniz cennetini bulur. Saint-Tropez o zamanlar bir balıkçı kentidir. Güney'in ışığının ve bitki örtüsünün güzelliğinden büyülenen Signac, 1908'de başkanı olacağı yıllık Bağımsız Sanatçılar Sergisi'nin hazırlıklarından fırsat kalır kalmaz Paris'ten ayrılır ve yılın büyük bir bölümünü orada geçirir. Önce kiraladığı, sonradan da satın aldığı villaya La Hune[18] adını verir; burası kısa sürede yeni bir Güney atölyesi haline gelir. Çünkü Signac'ın münzevi denecek bir yanı yoktur. Luce de, onun yanına gelip bir süre Saint Tropez'de kalır ve ikisi, sık sık, pek de uzak sayılmayan Saint-Clair'de oturan Henri-Edmond Cross'la görüşür. Nabilerin de yolunu iyi bildiği La Hune atölyesine uğrayanlar sadece "Neo" arkadaşlar değildir. Maurice Denis, Vuillard, Roussel ve Bonnard da, Signac'la birlikte denizde dolaşmayı sever. 1895'te Signac, gittikçe serbest ve renkli bir üslup benimser; fırça darbelerini büyütür ve bölmeciliğin gereklerini, sabırsız mizacına uygun bir biçimde yerine getirir. *Kırmızı Şamandıra* (1895, Musée d'Orsay, Paris) ve *Fırtına* (1895, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade) tabloları, tuvallerine mat parçacıklı mozaiklerin havasını veren bu değişimin birer göstergesidir.

18) La hune: (Gemi direğinde) Çanaklık. (ç.n.)

Signac, 1897'de, bölmeci akımın gecikmiş bir manifestosu olan, aynı zamanda da akımın tarihsel çerçevesini belirleyen *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* (Eugène Delacroix'dan Neo-empresyonizme) adlı kitabı kaleme alır. Hemen Almancaya çevrilen kitap, Signac'ı, yüzyılın dönüm noktasında, avangard sanatın parlak bir figürü haline getirir. Yapıt, renkle ilgilenen ve birçoğu bölmeciliği deneyip onun ötesine geçmek, sonra da yeni estetik alanlar keşfetmek isteyen bir genç ressam kuşağı tarafından dikkatle okunur. Neo-empresyonizm, özellikle geleceğin fovları için kurtarıcı bir geçiş olur. Matisse, 1904 yazını Saint-Tropez'de geçirir ve tablolarını bölümlere ayırır (*Lüks, Sükûnet ve Zevk*, 1905, Musée d'Orsay, Paris). Ertesi yıl, Camoin, Manguin ve Marquet de orada buluşurlar; Paris'e döndüklerinde ise, tabloları 1905 Sonbahar Salonu'nda olay yaratır. Schmidt-Rotluff ve Kirchner gibi Alman ekspresyonistler de aynı şekilde, bölmeciliğin yapıtlarına verdiği renkli etkiden hoşlanır. Bölmecilik, Robert Delaunay, Paul Klee, Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian için soyutlamanın yolunu açar. Nihayet, İtalyan fütüristleri ya da Francis Picabia gibi farklı duyarlılıktaki sanatçılar da, neo-empresyonizme kısa süreli bir ilgi gösterirler.

Başka kaynaklar da 20. yüzyıl sanatının doğuşu üzerinde etkili olmuştur. Monet'nin serileri, birçok manzarasıyla, soyut ve biçimci bir resim vizyonunu müjdeler. 1905 yılı Bağımsız Sanatçılar Salonu'ndaki Van Gogh sergisi, fovist ve ekspresyonist duyarlılıklar üzerinde belirleyici bir rol oy-

nar. Ölümünden sonra, 1903 Sonbahar Salonu'nda düzenlenen Gauguin sergisi ve 1907'deki Cézanne sergisi, kübizmin yaratılışını hazırlar. 20. yüzyılın eşiğinde, empresyonizm ve post-empresyonizm tarihe geçer. O günden itibaren, resim sanatının seyrini alt üst eden bu estetik serüvene retrospektif bir bakış getiren yayınlar çoğalır. 1904'te, Camille Mauclair, Paris'te *L'Impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres* (Empresyonizm, tarihi, estetiği, ustaları) adlı yapıtını yayınlar. Aynı yıl, Stuttgart'ta, Julius Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Modern Sanatın Gelişiminin Öyküsü) ortaya koyar. Londra'da ise, Wynford Dewhurst, *Impressionist Painting. Its Genesis and Development* (Empresyonist Resim. Doğuşu ve Gelişimi) adlı yapıtı yayınlar. Konu hakkında yazılan kitapların ardı arkası kesilmez; aynı şekilde sergilerin de. 1906'da, Moreau-Nélaton bağışı –yirmi kadar suluboya ve pastelden ve çoğunluğu empresyonist resimlerden oluşan yüz tablo– Fransız ulusal koleksiyonlarına girer. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* tablosu koleksiyonun en önemli parçasıdır. Bu kez, tablo artık resmen kabul edilmiştir. Koleksiyoncular ve halk katındaki başarısı da bundan böyle azalmaz.

Empresyonist duyarlılık ise, Bonnard'ın 20. yüzyılda yaptığı resimlerde esaslı bir gelişim kaydeder. Nabiler ve *Revue Blanche* (dergisi) dönemi boyunca, Vuillard ve Bonnard, samimi üslup konusunda empresyonistlerden ve Gauguin'den aldıkları dersi muhafaza ettikleri sentetik bir sanat ortaya koyar. Vuillard, *Yatakta* (1891, Musée d'Orsay, Paris), Misia, *Villeneuve-sur-Yvonne*'da (1897-1899, Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon) ve *Annette'in Yemeği* (1900, Musée de

l'Annonciade, Saint-Tropez) tablolarını yaparken, dekoratif yapıtlarında, özellikle de halka açık bahçelerin panolarında da (1894, Paris, Musée d'Orsay; Brüksel, kraliyet sanat ve tarih müzeleri; Cleveland, Houston) kendini gösteren günlük yaşam temasını yeniden ele alır. Tam anlamıyla bir bütün haline getirilmiş, donuk renklerden oluşan sıkı bir örgü gibi işlenmiş resimli bir uzamın anlatımını araştırır. Ancak, düzlemlerin içinden çıkılmaz bir biçimde üst üste bindiği bu uzamın karmaşıklığı, 20. yüzyılda, çağının önemli kişilerini resmettiği portrelerde azalır. Buna karşılık, Bonnard, en son yapıtlarına, yeni, renkli bir uzamın anlatımını taşır. Seçtiği temalar empresyonistlerin temalarıdır: Vernon'un terasından ya da Cannet'nin atölyesinin penceresinden gözlemlediği bir manzara, kurulu bir masa, çiçekli ya da meyveli natürmortlar. Bonnard, burjuva yaşamının görünümüne neredeyse destansı bir boyut katar. Ancak gündelik olanın ve onun sıradanlığının yüceltilmesinin ötesinde, Degas, Cézanne ve Monet tarafından yerleştirilen uzamsal yeniliklerin dersinin de önüne geçer. Varlıklar ve olaylarla ilgili bakışını yansıtmak için, yeni bir resimsel uzam ifadesi icat eder. Bonnard, 15. yüzyılda L. B. Alberti'nin kuramlaştırdığı perspektifin son kalelerini, her tür estetik kuralın dışına çıkarak, gürültüsüz patırtısız, kendini doğanın ilhamından yoksun bırakmadan yıkar. Bu perspektif, fotoğrafın tek gözden, devinimsiz bakışına denktir. Bonnard, bunun yerine, doğal, devingen ve dış çevreye duyarlı görüşümüzü çağrıştıran yeni bir uzam koyar. Bir noktada yoğunlaşmayan, hareketli ve belirsiz olan bu uzam, eşi bulunmaz bir renksel ustalık taşıyan bir çalışmayla desteklenir. Bonnard'ın yapıtlarında, ayna

ve pencere, tıpkı resimli tuval gibi, manzarayı bir bütün haline getiren araçlar olurlar. Bonnard, yavaş yavaş, bıkmadan usanmadan tablolarını yapmaya devam ederek, yeşillerin, turuncuların, sarıların, morların, çivit renginin ve leylak renginin dile geldiği görkemli armoniler yaratır. Kontrastlar ve tonlar arası geçişler bu armonilerde duru, renksel manzaralar elde edene dek rengi zenginleştirir. Göz, resimli yüzey üzerinde uzun uzun gezinir, henüz ortaya çıkmamış bir ayrıntıya takılır, bir renk armonisi belirleyen karışık güzergâhı izler. Sadece ve sadece resme, en büyük sevincimize doğru.

KAYNAKÇA

John Rewald'ın empresyonizm ve post-empresyonizm tarihi üzerine yazdığı iki kitap hâlâ temel kitaplar olarak kabul edilmektedir. Biz, daha eksiksiz bir bibliyografyayı yansıtan, yeni yayınlardan, genel çalışmalardan ve monografilerden oluşan bir liste yaptık.

GENEL ÇALIŞMALAR

Berson R., *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, cilt 1 ve 2, Fine Arts Museum of San Francisco, 1996.

Distel A., *Les Collectionneurs des impressionistes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989.

Distel A., Stein S. A., Blühm A., *Un ami de Cézanne et de Van Gogh: le Dr. Gachet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, Amsterdam, Van Gogh Museum, RMN, 1999.

Duranty E., *La Nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Dentu, 1876; yeni baskı, La Bibliothèque du XIX^{e} siècle, 1996.

Frèches-Thory C. ve Perucchi-Petri Ursula, *Nabis 1888-1900*, Zürih, Kunsthaus; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1994.

Frèches-Thory C. ve Terasse A., *Les Nabis*, Flammarion, 1990.
Groom G., *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis and Roussel, 1890-1930*, Chicago, The Art Institute, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven-Londra, Yale University Press, 2001.
Herbert R., *L'impressionisme. Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988.
Lacambre G., *Le japonisme*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Tokyo, Musée national d'Art occidental, RMN, 1988.
Laclotte M., *L'Impressionisme et le paysage français*, Los Angeles County Museum of Art, The Art Institute of Chicago, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1985.
Lemoine S., *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2002.
Lobstein D., *Au temps de l'impressionisme*, Paris, Gallimard-RMN, "Découvertes", 1994.
Loyrette H. ve Tinterow G., *Impressonisme. Les origines, 1859-1869*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art, RMN, 1994.
Monneret S., *L'impressionisme et son époque. Dictionnaire international*, 2 cilt., Paris, Robert Laffont, 1987.
Patin S., *L'impressionisme*, Lozan, La Bibliothèque des Arts, 2002.
Rewald J., *Histoire de l'impressionisme*, 1955, Paris, Albin Michel, 1986 basımı.
Rewald J., *Le post-impressionisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, Albin Michel, 1961, 1988 basımı.

MONOGRAFİLER

(SANATÇI ADLARININ ALFABETİK SIRASINA GÖRE)

Daulte F., *Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionisme, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1992.

Jourdan A. ve Vatuone D., *Frédéric Bazille et ses amis impressionistes*, Montpellier, pavillon du musée Fabre ve Brooklyn Museum of Art, Paris, RMN, 1992.
Terrasse A., *Bonnard*, Paris, Gallimard, 1988.
Berhaut M., *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, Bibliothèque des Arts ve Wildenstein Institute, 1994.
Distel A., Druick D., Groom G. ve Rapetti R., *Gustave Caillebotte*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Chicago, The Art Institute, Paris, RMN, 1995.
Barter J., *Mary Cassatt: Modern Woman*, The Art Institute of Chicago, Boston, Museum of Fine Arts; Washington, The National Gallery of Art, New York, Abrams, 1998.
Breeskin A. D., *Mary Cassat. A Catalogue raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors and Drawings*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1970.
Gowing L., *Cézanne. Les années de jeunesse 1859-1872*, Londra, Royal Academy of Arts, Paris, Musée d'Orsay; Washington, National Gallery of Art, RMN, 1988.
Cachin F. ve Rishel J., *Cézanne*, Paris, Galeriesnationales du Grand Palais, Londra, Tate Gallery ve Philadelphia Museum of Art, Paris, RMN, 1995.
Rewald J., Feilchenfeldt W. ve Warman J. ile birlikte, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue raisonné*, New York, Abrams, 1996.
Lemoisne P. A., *Degas et son œuvre*, 4 cilt, Paris, Brame-de Hauke, Arts et métiers graphiques, 1946-1949.
Sutherland Boggs J., Loyrette H., Pantazzi M., Tinterow G., *Degas*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, New York, The Metropolitan Museum of Art, RMN, 1988.
Loyrette H., *Degas*, Paris, Fayard, 1991.
Dumas A., Ives C., Stein S. A., Tinterow G., *The Private Collection of Edgar Degas*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Abrams, 1998.

Druick D. ve Hoog M., *Fantin-Latour*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Ottawa, Galeries nationales du Canada; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, Paris, RMN, 1983.

Cachin F., *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1968, 2003 basımı.

Brettell R., Cachin F., Frèches-Thory C., Stuckey C., *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1989.

Frèches-Thory C., Pingeot A., Heilbrun F. ve Shackelford G., *Gauguin-Tahiti. L'atelier des tropiques*, Paris. Galeries nationales du Grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, RMN, 2003.

Rouart D. ve Wildenstein D., *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Lozan-Paris, Bibliothèque des Arts, 1975.

Cachin F. ve Moffett C. S., *Manet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; New York, Metropolitan Museum of Art, RMN, 1983.

Wilson-Bareau J., *Manet, Monet, La Gare Saint-Lazare*, Paris, Musée d'Orsay; Washington, National Gallery of Art, RMN, 1998.

Lacambre G., Tinterow G., *Manet-Vélasquez. La manière espagnole au XIX^{e} siècle*, Paris, Musée d'Orsay; New York, The Metropolitan Museum of Art, RMN, 2002.

Wildenstein D., *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Lozan-Paris, 1974-1991.

Adhémar H., Distel A., Gache S., *Hommage à C. Monet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1980.

Hoog M., *Les Nymphéas de Claude Monet*, Musée de l'Orangerie, Paris, RMN, 1984.

Clairet A., Montalant D., Rouart Y., (W. Hopkins ve A. Thomas ile ortak çalışma) *Berthe Morisot. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet, 1997.

Patry S., Wilhelm H. ve Patin S., *Berthe Morisot*, Lille, Palais des beaux-arts, Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 2002.

Cachin F., Distel A., Lloyd C., Stern Shapiro B. ve Walsh J. Jr., *Pissarro*, Londra, Hayward Gallery; Paris, Grand Palais; Boston, Museum of Fine Arts, RMN, 1981.

Pissarro J., *Camille Pissarro*, Paris, Hermé, 1995.

Distel A., House J. ve Walsh J. Jr., *Renoir*, Londra, Hayward Gallery; Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Boston, Museum of Fine Arts; Paris, RMN, 1985.

Bailey C., *Les Portraits de Renoir*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada; Chicago, The Art Institute, Forth Worth, Kimbell Art Museum, Paris, Gallimard, 1997.

Cachin F., Herbert R., Distel A. ve Tinterow G., *Seurat*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art, RMN, 1992.

Leighton J., ve Thomson R., *Seurat and the Bathers*, Londra, The National Gallery, National Gallery Publications Ltd., 1997.

Signac P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, F. Cachin'in sunduğu basım, Paris, Hermann, 1978.

Franz E., *Signac et la libération de la couleur*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst, Grenoble, Musée; Weimar, Kunstsammlungen, Paris, RMN, 1997.

Cachin F. ve Ferretti-Bocquillon M., *Signac. Catalouge raisonné*, Paris, Gallimard, 2000.

Distel A., Leighton J., Stein S., Ferretti-Bocquillon M., *Signac 1863-1935*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Amsterdam, Van Gogh Museum, New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris, RMN, 2001.

Cachin F. ve Ferretti-Bocquillon M., *P. Signac*, Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 2003.

F. Daulte, *Alfred Sisley, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lozan, Ed. Durand-Ruel, 1959.

Stevens M. A. ve Dumas A., *Alfred Sisley*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, RMN, 2002.

Shone R., *Sisley*, New York, Abrams, 1992.

Frèches-Thory C., Roquebert A., Thompson R., *Toulouse-Lautrec*, Londra, Hayward Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, 1992.

Hulsker J., *The New Complete Van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches*, Amsterdam, Philadelphia, 1996.
Welsh-Ovcharov B., *Van Gogh à Paris*, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1988.
Pickvance R., *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, 1987.
Pickvance R., *Van Gogh*, Martigny, Fondation Pierrre-Gianadda, 2000.
Druick D. ve Kort Zegers P., *Van Gogh and Gauguin*. The Studio of South, The Art Institute of Chicago, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2001.
Salomon A. ve Cogeval G., Vuillard. *Catalogue critique des peintures et pastels*, 3 cilt, Paris, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, 2003.
Cogeval G., Jones K., Cars L. des, Stevens M. A., *Edouard Vuillard*, Washington, National Gallery of Art, Musée des beaux-arts de Montréal, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Royal Academy, RMN, 2003.

Sanat yapıtlarının, özellikle de bu kitapta adı geçenlerden büyük bölümünün röprodüksiyonlarını bulmak için www.artcyclopedia.com adlı internet sitesine başvurulabilir.